



INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1891.



FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G., MÜNCHEN.

DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

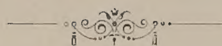
DIE

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

VON

CORNELIUS GURLITT.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G.

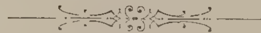
E. MÜHLTHALER's KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, MÜNCHEN.

INHALT.

Text.

Vollbilder.

Textbilder.



Kaiserin Friedrich.

Die Berliner Künstler haben ein grosses Werk unternommen: Sie haben ihre Genossen aus allen Ländern der Welt zu sich geladen, damit man wieder einmal vergleichen könne, wie sich das Schaffen hier und dort gestalte, welchen Weg die Kunst im Allgemeinen und in den einzelnen Ländern im Besonderen genommen habe und wie es um die Kraft der Völker stehe, Ziele sich zu stecken und sie zu erreichen.

Die Berliner Künstler haben ihr Werk der Obhut einer Frau unterstellt. **Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich** hat das Protektorat über die Ausstellung übernommen.

Vor wenigen Jahren fand in Manchester eine der merkwürdigsten Kunstausstellungen statt: Dort hatten englische Kunstfreunde und Künstler vereint, was an trefflichsten Kunstwerken auf britischem Boden in den letzten fünfzig Jahren geschaffen worden war. Es war die Ausstellung ein geschichtliches Bild einer tiefen, die ganze Nation umfassenden Umwälzung, nicht nur des Geschmackes, sondern des ganzen schönheitlichen Denkens und Fühlens. Man sah den in mächtigem Ringen durchgeführten Sieg einer wahrhaft nationalen Kunstauffassung, die sich von dem Alten, Fremden, Ueberlieferten lossagte und unbekümmert um das Wehgeschrei aller Zurückbleibenden die neuen, dem englischen Volke eigenartigen Ideale mit fester Hand aufpflanzte.

Und diese Ausstellung war wieder einer Frau und dabei zugleich deren fünfzigjährigem Regierungsfeste gewidmet, der Königin Viktoria und ihrer Herrschaft. Sie sollte jene Kunstwelt geschlossen vorführen, welche man in England und selbst drüben in Amerika Viktoria-Stil nennt.

Diese Frau und ihr Gatte, jener früh verstorbene deutsche Prinz, dessen edlem und tief in das Kunstleben eingreifendem Streben die dankbare britische Nation eines der grossartigsten, alle drei Künste in sich vereinenden Denkmale im Viktoria-Stil setzte — sie waren die Eltern der Protektorin der Berliner internationalen Kunstausstellung.

Die Kaiserin Friedrich ist aufgewachsen in einer Zeit der merkwürdigsten Kämpfe im englischen Kunstleben. Damals, als sie zuerst künstlerischen Dingen nahe trat, rangen sich die jetzt führenden Geister von der akademischen Regel los; damals lernte man in England, dass es kein höheres Gesetz für die Kunst gebe, als die Freiheit der Geister, sich ganz den in ihnen lebenden sittlichen und schönheitlichen Kräften entsprechend zu entwickeln. Man sah wohl ein, dass der Flug, den die Nation in diesen idealen Gebieten einschlage, sich wohl hemmen, nicht aber zurückhalten lasse; dass jedes gewaltsame Eingreifen, ja jedes Eingreifen überhaupt, meist schon

ein Hemmniss darstelle. Man legte der Kunst nur die Bahn zum Fortschreiten frei, verlangte von ihr nicht etwa Folgsamkeit gegen die Wohlthäter, sondern völlige Ehrlichkeit gegen sich selbst.

Diese Anschauungen nahm die hohe Frau nach Deutschland mit herüber. Sie fand sie wieder in dem Gemahl, in dem hochherzigen, für alles Schöne begeisterten Fürsten, dessen Erbschaft sie im Protektorat der Berliner internationalen Ausstellungen antrat.

Kaiser Friedrich war jung gewesen mit der modernen deutschen Kunst. Er hatte sich völlig in ihren Geist eingelebt und wirkte aus diesem Geiste frei und gross heraus. Der Vorsitzende des Ausstellungscomités, der Maler Anton von Werner, sprach aus aller seiner Hörer Herzen, als er beim Eröffnungsfeste Kaiser Friedrich feierte, indem er zu den schönsten Ruhmestiteln des heldenhaften Mannes den zählte, dass er in seinem Hause und in seiner Familie den Künsten eine gastliche Stätte bereitet habe und dass er mit offenem Sinn und Auge ihr Blühen und Gedeihen förderte.

Und Kaiser Wilhelm II. bestätigte dieses Wahrwort, indem er, zu seiner hohen Mutter gewendet, den Künstlern die Ehre anthat, in ihrem Namen zu den Füssen der Kaiserin Friedrich deren Dank niederzulegen. „Der hohe künstlerische Sinn Ew. Majestät und meines hochseligen Herrn Vaters“, so sagte er, „haben den heutigen Tag ermöglicht“.

Kaiser Friedrichs Werthschätzung für alles Schaffen war eine ausserordentliche; vor Allem aber war er ganz im deutschen Sinne für alles Tiefe und doch Weiche, Grosse und doch Sinnige, Gedankenreiche begeistert. Sein Schauen hatte sich in den Tagen des Cornelius entwickelt. Auch ihn hatte der künstlerische Hauch im innersten Innern berührt, der um den Thron Friedrich Wilhelms IV. wehte. Auch er hatte aus dem die Nation berauschenden Becher der philosophischen Kunst einen vollen Zug gethan. Er trug, wie alle seine Zeitgenossen, darum auch eine nie ganz erloschene Sehnsucht nach jener Schaffensart im Herzen. Aber er lebte viel zu sehr das Leben des deutschen Volkes mit, um nicht von den künstlerischen Wandlungen der Geister auch seinerseits fortgerissen zu werden. Kaiser Friedrich hat in seinem Kunstempfinden nie aufgehört modern zu sein. Er war allzeit dort, wo die Geister zusammenplatzten, ein feiner Prüfer und ein eifrig nach Erneuerung seiner selbst strebender Mann.

Nun, da er so früh von uns schied, zeigt sich uns in seiner hohen Gemahlin das Zusammenwirken der geistigen Eigenschaften der Eltern und des Gatten. In diesem Augenblicke an der Spitze der Berliner, der deutschen Kunst, der Kunst der Welt stehend, war sie es, die dem Kaiserlichen Sohne den Einblick in die Schöpfungen von tausend Künstlerwerkstätten eröffnete. Sie führt den Kaiser in jene Säle ein, welche die kunstgeübtesten Männer unserer Zeit schmückten, sie geleitete ihn in schnellem Rundgang durch die Säle, deren jeder die Blüthe des Denkens und Empfindens eines ganzen Volkes darstellt. Sie bietet ihm das Höchste und Grösste dar, was unsere Zeit zu schaffen vermochte, als die von den Trägern der Schaffenskraft, von den Männern des Könnens, den Künstlern, berufene Vertreterin.

So sieht denn in diesen Tagen der Ausstellung die Künstlerschaft mit doppelt scharfem Blick nach dem Throne, welchen anstatt des Kaisers Friedrich jetzt **Seine Majestät Kaiser Wilhelm II.** einnimmt. Man frägt nach seiner Stellung zu künstlerischen Dingen mit eifrigem Forschen. Namentlich die deutschen Künstler schauen mit Hoffen und Bangen nach jener Stelle hin.

Denn sie sind monarchisch gesinnt, sie wünschen eine starke Regierung, einen Herrn. Der Künstler ist seiner Natur nach Aristokrat, das heisst ein Mann, der herrschen will und darum Herrschaft zu dulden versteht. Er muss und will herrschen in dem Gebiet, welches er zu erfassen sich müht. Er weiss, dass nicht die Menge das Kunstwerk schafft, nicht Mehrheiten und Minderheiten die Kämpfe im Gebiete des Schönen und Wahren entscheiden, sondern allein der starke Mann. Keine Gewalt der Erde vermag ihn von dem Wege abzuhalten, den er mit der Kraft eines den Willen übersteigenden Dranges nach Vorwärts einzuschlagen gezwungen ist. Er schafft, wie es seine innerste Natur fordert, oder er muss aufhören zu schaffen. Es ist sein natürliches Recht, dass man ihn gewähren lasse. Es gibt keinen Richter über ihm in jenen Fragen, die er nur mit sich selbst abzumachen hat. Und unter diesen ist die Frage der Ehrlichkeit die wichtigste. Es gibt verschiedene Formen von Sittlichkeit für verschiedene Stände: ein feiger Soldat, ein leichtsinniger Kaufmann, ein bestimmbarer Richter, ein untreuer Diener, ein kaltherziger Geistlicher — sie Alle sind darum besonders unwürdig, weil sie gerade dort, wo der Kernpunkt ihres Wesens liegen sollte, sich nicht als tüchtig erweisen. So ist ein Künstler, der nicht seinem inneren Schauen nachgeht, sondern um Herrendienst und Herrenlohn anders als nach seinem Drange arbeitet, ein Verräther nicht nur an sich, sondern auch an seinem Volk. Er betrügt es um das, was es von seinem Talent zu fordern hat, um die Wiedergabe des Theiles nationalen Empfindens, den Gott in seine vor Anderen, Unkünstlerischen, begnadete Seele legte.

Der Herrscher kann also im Gebiete der Künste nicht befehlen, ohne den tiefsten Kern der Kunst zu treffen. Das Schaffen ist ein so geheimnissvoller Vorgang, dass schwerlich je ein Fremder es völlig sich dienstlich zu machen vermag. Ein Befehl ist zwar leicht gegeben. Aber das Gehorchen ist unmöglich. Die Naturkräfte, die im Künstler wirken, sind auch diesem nicht völlig botmässig. Er schafft nicht wie er soll und will, sondern wie er muss und kann. Bildet er anders als es seiner Natur entspricht, so bildet er unwahr gegen sich selbst und gegen den hohen Beruf, der in seine Brust gelegt wurde.

Die deutschen Künstler wissen von Kaiser Wilhelm II., dass er, selbst einer der Ihrigen, diese geheimnissvollen Gesetze ihres Lebens würdigt. Sie vertrauen dem Kaiser, dass er ihnen die gnädige Theilnahme zuwende, welcher sie bedürfen. Denn wer der Welt etwas sagen will, und das ist Jeder, der künstlerisch schafft, der wünscht auch, dass es eine Stelle gebe, wo sein Volk ihn deutlich vernehme. Er wünscht, dass sein Wort gehört werde. Daher wünscht er, dass es einen höchsten Vertreter des Volkes gebe und er weiss sich kein grösseres Glück, als dem Kaiser zu dienen und gern von ihm vernommen zu werden. Er ringt nach Anerkennung, denn er hat vergebens

gearbeitet, wenn er diese nicht findet. Würdigung will er vor Allem, nicht Lob. Ungewürdigt ist seine Kunst keine Kunst mehr: Ein Bild, das Niemand sieht oder Niemand versteht, ist so gut wie nicht vorhanden.

Er wünscht, dass an höchster Stelle ein ganzer Mann stehe, dem er als Mann gegenübertreten dürfe. Die Kunst sucht Gunst, aber nicht Almosen. Das Streben möchte sie belohnt sehen, nicht die Menschen. Sie sucht vor Allem Verständniss. Die deutsche Kunst weiss es, dass sie dieses an unserem kaiserlichen Throne findet. Das gibt ihr ein sicheres Hochgefühl. Sie hat es aus des Kaisers Mund vernommen, dass es ein altes Ehrenrecht der Hohenzollern sei, die Strömungen der Nationen zu verstehen und in rechte Bahnen zu leiten.

Auf den Kaiser blickt auch die fremde Künstlerschaft als den Vertreter der gastlichen Nation; sie sehen ihn ausgerüstet mit der Fremden schwer verständlichen Gewalt, die das Kaiserthum auf deutsche Seelen ausübt, umstrahlt von dem Glanze, den die wiedererstandene Krone umgibt; er hat die Palmen zu vertheilen an die Sieger im Friedensstreite. Er vereint eine feste Macht auch in künstlerischen Dingen in seiner Hand und wir freuen uns dieser Macht, die den Ausgangspunkt unseres staatlichen Lebens bildet. Von seinem hohen Platze erkennt er am besten die Vielheit der Wege. Er sieht von dort, dass nicht einer der richtige sei, sondern dass die verschiedensten berechtigt sind. In der Blüthe seines Mannesalters stehend, ist er mit feinen Organen ausgestattet, um dem Wolkenzuge der geistigen Bewegungen genau folgen zu können, der sich aus der breiten Ebene der Menge erhebt, den Thron umspielt und sich über dessen festes Gebäu erhebt. Auch die Fürsten stehen im berauschenden Dufte dieses Zuges, auch auf dem Gipfel der Nation erglüht man unter den Herzschlägen, die das ganze Volk künstlerisch erregen!

Vom Kaiser hofft die deutsche Kunst, dass er alle ihre vielgestaltigen Offenbarungen mitempfinde, dass er jeder gerecht werde. Er wird anders zu urtheilen haben als wir, die wir mit im Streite stehen: milder, verständnissvoller, duldsamer, des schweren Amtes sich bewusst, dass er die Kunst am besten fördert, wenn er selbst eine starke Individualität ist und bleibt, aber eine solche, welche kräftige Naturen zu schätzen und an sich zu fesseln weiss!



DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNST-AUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



Carl Becker. Der Ehrentrunk.



Hans Herrmann. Blumenmarkt in Amsterdam.

WIE SOLL MAN KUNSTWERKE BETRACHTEN?

Oft habe ich als Knabe, in eine Ecke gedrückt, dem Gespräch zugehört, wenn Besuch im Atelier meines Vaters war und dessen Landschaften kritisch betrachtet wurden. War dann von einem Gaste ein Urtheil so rund und klar mit einer freundlichen Verbeugung gegen den Maler und einem sieghaften Blick auf die anderen Beschauer herausgedrechselt worden, dann blickte ich auf meinen Vater, um zu sehen, was er für ein Gesicht dazu mache. Als höflicher Mann liess er sich von seinen Gästen viel gefallen. Ich erinnere mich nicht, dass ihn Tadel je gereizt hätte — nicht einmal, als ein Museumsvorstand, allerdings alter Schule, ihm Vorwürfe machte, dass er bei einem Blick auf die See hinaus das Wasser oben und den Strand unten male.

„Aber Herr Geheimrath, nach den Gesetzen der Perspektive . . . .“

„Herr Professor, bitte, bleiben Sie mir mit Ihren Kunstausdrücken fern", unterbrach der Gestrenge — „das sagt doch der gesunde Menschenverstand, dass das Wasser in Wirklichkeit über den Strand herüberlaufen müsse, wenn es oben ist — — —"

„Sehr richtig!" antwortete mein Vater und erhielt dann das Lob eines strebsamen Künstlers.

Hätte er klüger gethan, den Blinden sehen lehren zu wollen!? Gewiss nicht! Es gibt auch einen hoffnungslosen Zustand des Kunstunverstandes. Aber ungerechtes Lob kann auch den Besten aus dem Harnisch bringen. Da kam einmal ein Kritiker und Lehrer der Kunstgeschichte mit einer ganzen Schaar junger Damen. Ein sehr beredter Herr! Ich sperrte Ohren und Augen auf, als er zu reden anfing. Da sassen zwei kleine Figuren in einer grossen Landschaft, Staffage, wie der Maler sagt, das heisst, ein paar bunte Flecke, die, am rechten Ort angebracht, Leben in das Bild bringen. Der Kritiker erkannte alsbald, was mein Vater sich mit den Figuren gedacht habe. Er wusste einen ganzen Roman zu erzählen. Das hatte ich kleiner Bursch meinem lieben Alten gar nicht zugetraut. Ich sah bewundernd zu ihm hinüber. Aber er kraute sich hinter dem Ohr und machte keineswegs ein entzücktes Gesicht über das ihm gespendete Lob. Und als dann der Kritiker die ganze Landschaft geistvoll als ein Ergebniss jenes in der Staffage verwirklichten poetischen Gedankens zu zergliedern begann, als er die Pinien für Lorbeeren, das kühle Morgenlicht für Abenddämmerung, einen Felsen im Hintergrund für das Schloss des in der Staffage dargestellten Ritters mit warmer Begeisterung und im schönsten Redefluss erklärte, dem geistvollen Künstler seine Huldigungen zu Füssen legend — da wurde mein Vater so grob, wie ich ihn nicht wieder gegen Ateliergäste, und gar in Gegenwart von Damen, habe werden hören.



Felix Possart. Im Myrthenhofe der Alhambra.

Die Gesellschaft stob zur Thüre hinaus, mein Vater ging in grossen Schritten auf und ab, ich sah mir das für mich plötzlich so bedeutend gewordene Bild nochmals gründlich an. Ich fand jedoch keinen Ritter und keine

Burg, so lange ich suchte. Im innersten Herzen aber bewunderte ich den Mann, der so romantische Dinge in der Natur, wenn auch nur in der gemalten, sieht und sie so prächtig den hübschen jungen Damen zu erklären vermag.

Mein Vater war minder gnädig. Er sagte „die Kerle sehen nicht, oder sie sehen wenigstens nicht was auf dem Bilde ist, weil sie immer etwas hinter dem Bilde suchen". Aber auch dort fand ich nichts, so sehr ich suchte. Da ging mir denn früh die Erkenntniss auf, dass es zweierlei Arten gebe, Kunstwerke anzusehen. Und dass es für die Einfältigen, Ungebildeten leichter sei, mit den Augen des Künstlers zu sehen, als für die Kunstgelehrten. Oder: dass man nur einfach auf das Bild hinzusehen brauche, ohne sich viel zu denken, wolle man es so ansehen, wie der Künstler es liebt.



Walter Firle. Im Trauerhause.

Und dann ging ich einmal mit meinem Vater in die Dresdener Gemälde-Gallerie, deren Vorstand damals noch der Maler Julius Hübner war. Der hatte das Unglück, sehr kurz von Natur zu sein und musste doch als Gallerie- und Akademiedirektor sich ein gewichtiges Ansehen geben. Er that es, indem er sich sehr steif hielt und sehr feierlich aussah — sein ernster, mächtiger, von weissem Haar umrahmter Kopf ist mir in bester Erinnerung. Ein neuer Ruysdael war eingetroffen und wurde von den beiden Malern besprochen.

„Hier kann man lernen, wie die Luft zu behandeln ist", sagte Hübner, indem er, mit dem Daumen vor dem Bilde hinfahrend, die breiten Massen der Wolken nachzumalen schien. Da gab's

wieder einen harten Strauss. Mein Vater sagte, er könne gar nichts an alten Bildern lernen und seinetwegen könnten alle Gallerien geschlossen werden. Er lerne draussen in der Natur. Hübner aber hatte einen gönnerhaften Ton, der mich ärgerte, er that, als habe eigentlich er die ganze Gallerie von einer Ecke zur anderen, von der Holbein'schen bis zur Rafael'schen Madonna selbst gemalt oder sässe doch in ihm der Kunstverstand aller der Bilder. Er sprach sehr schön von Irrwegen des Realismus und von der Korrektur, welche für alle moderne Kunst in den alten Meistern läge und ich — kam zu der Ansicht, dass alle die Leute, die über Bilder zu reden wissen, von Bildern nicht viel verständen. Denn mein Vater, der in meinen Augen natürlich der erste, ja der einzig ächte Kenner war, spricht so wenig über das, was er macht und sieht. Sein Beifall äussert sich mehr in breitem Schmunzeln und hochgezogenen Augenbrauen als in wortreichen Erklärungen.



Conrad Kiesel. Damenbildniss.

„Wer ein Kunstwerk verstehen und geniessen will", sagt Anselm Feuerbach, der Denker unter den Malern, „der gehe womöglich ohne Begleitung und kaufe sich einen Stuhl, wenn ein solcher zu haben ist und suche, in Schweigen verharrend, wenigstens für eine Viertelstunde sein verehrliches Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder und ist ihm nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich mit dem Bewusstsein, das Seine gethan zu haben. Fängt aber innerhalb dieser Frist der magnetische Rapport an zu wirken, wird es ihm warm um das Herz und fühlt er, dass seine Seele anfängt sich über gewisse Alltagsvorstellungen und gewohnte Gedankenreihen zu erheben, dann ist er auf gutem Wege begreifen zu lernen, was die Kunst ist und was sie vermag".

Das war ungefähr auch die Ansicht über die Kunstbetrachtung, welche ich mir erworben hatte. Ich hatte bald erkennen gelernt, wie wenig Menschen es gibt, bei denen überhaupt jemals dieser „Rapport" stattgefunden hat. Die Ausstellungen mit ihrer Ueberfülle der Darbietungen sind ja auch nicht der rechte Ort für solche Vertiefung. „In den Ausstellungen", sagt Feuerbach weiter, „kann man keine Bilder betrachten; man sieht nur, dass sie da sind!" Aber er wusste wohl, dass es Leute gibt „die in einer Minute mehr sehen und vermissen, als die Laien in Stunden und Tagen".

Die Absicht, die Herstellung dieses „Rapportes“ für einen weiteren Kreis von Menschen zu erleichtern, gab mir zuerst die Feder in die Hand. Ich begann das undankbare Geschäft des Kritikers, nicht um die Kunst, sondern um die Kritiker zu kritisiren. Ich glaubte es besser machen zu können als viele Jener, welche zwar urtheilten, aber nicht im Rapport mit dem Beurtheilten gestanden hatten. Ich wollte die Unwissenden wie die Zuvielwissenden vor einzelne Werke führen, um ihnen zuzurufen: Hier bleibe stehen! Dies sieh Dir genau an, dann hast Du mehr gesehen als wenn Du vielerlei sahst! Ich wollte nicht Urtheile geben, sondern Sternchen an die einzelnen Bildwerke vertheilen, wie dies Bädecker mit so grossem Erfolge thut.

Dabei stellte ich mich nicht auf den Stand irgend eines ästhetischen Systemes, sondern auf den des Künstlers, das heisst, auf jenen eines unbefangenen eigenen Sehens. In mir lebte ein sicheres Ideal, ein geistiger Maassstab für alles Künstlerische. Diesen legte ich an die zu besprechenden Werke an und prüfte sie, ob sie meiner Auffassung von schön oder hässlich, wahr oder manirirt entsprächen. Ich wollte die Kunst beurtheilen, wie es die Künstler selbst thun, nicht nach Sätzen aus der „Kunstlehre“, sondern aus der Empfindung heraus — natürlich aus meiner Empfindung. Denn eine andere als die eigene gibt es nicht. Fremde Empfindung ist eben der Gegensatz wirklicher Empfindung.

Aber bald stiess ich auf eine unangenehme Klippe. Alle Künstler, welchen ich in meinen Kritiken sagte, es stehe irgendwo schlimm um ihr Schaffen, deren Werke den Rapport bei mir nicht weckten, waren sich darin einig, dass ich überhaupt von Kunst nichts verstände. Sie sagten mir das auch mehr oder minder unverblümt auf den Kopf. Das machte mich zuerst lachen — denn die von mir Gelobten schienen mit meinen Anschauungen ganz einverstanden. Ich hatte meine Partei und hielt sie für die Partei der Verständigen und Guten. Es schien mir also klar, dass aus Jenen nur der Aerger spräche.

Bald aber sah ich doch ein, dass jene Leute so unrecht nicht hätten. Makart war damals am deutschen Kunsthimmel als glänzender Stern aufgetreten und ich habe mich mit ganzer Kraft der Vertheidigung seiner Kunst vor ästhetischen und sittlichen Splitterrichtern hingegeben. Er war ein ächter Künstler, wenn man darunter nach der Sprachweise der Werkstätten einen Mann versteht, der etwas kann. Ihm flogen die Farben, bisher ungesehene, ungeahnte Farben zu. Was die Anderen alle mühsam erstrebt, an den alten Meistern studirt hatten, die höchste Steigerung des Einzeltones, das wurde wie von selbst sein Eigen. Er schien mir der grösste Maler, nachdem wir in Cornelius den grossen Zeichner gehabt hatten. Endlich der vollständige Sieg des Nerves, der Sinne über den Verstand, über die Grübelei, die Berechnung! Mir zuckte die Feder, sobald ich irgendwo missgünstige Urtheile hörte!

Ich trat damals für das Recht jener Idealität ein, wie sie in Makart lebte. Sie war anders als die anderer Leute. Denn der grosse Hans war weder ein Realist, noch ein Sensationshascher, sondern er blieb sein Leben lang ein grosses Kind. Er malte nicht aus Ueberlegung so,



Friedrich Bodenmüller. Presto agitato. Cis-Moll Sonate.

wie er es that, sondern weil in ihm eine gesunde sinnliche Kraft lebte, die ihn dazu trieb. Er malte nichts Geistreiches dem Inhalt nach, weil sein Geist in den Farben steckte. Seine Bilder waren gemalte Musik und zwar eine Harmonie in malerischen Tönen, nicht Programm-Musik. Was er darstellte, blieb herzlich gleichgiltig, das wie wurde zur Hauptsache. Ueber die Flüchtigkeiten in der Zeichnung konnte man fortsehen, um sich an der Meisterschaft der koloristischen Komposition zu freuen. Das Gute im Werke zu finden schien mir das Richtige, das sei ächte Kennerschaft, nicht das Schlechte aufzudecken.



August von Heyden. Almenrausch und Edelweiss.

Das war ja weder besonders neu, was ich da aussprach, noch war ich der Einzige, der es sagte. Bald darauf kamen mir aber die ersten Werke von Anselm Feuerbach zu Gesicht und wurde mir klar, dass da doch ein ganz anderer, ein ernsterer, männlicherer, kühnerer und selbstbewussterer Geist zu finden sei, als bei Makart. Es war kaum möglich, Beide in einem Athem zu loben. Meine Makart-Artikel, die sonst alle Welt vergessen hatte, standen mir im Geiste immer vor Augen, sie hinderten und beklemmten mich. Ich fühlte, dass ich mir selbst untreu wurde und dass es um meine kritische Charakterfestigkeit schlimm stehe. Denn nun lautete mein Loblied plötzlich ganz anders: Einklang zwischen Inhalt und Form, Bescheidenheit im farbigen Ton, von innen heraus sich arbeitender Stil — das schienen mir die Forderungen höherer Kunst. Makart bestand sie ganz erbärmlich!

Schopenhauer sagt einmal: „Keine, aus einer subjektiven, anschauenden Auffassung der Dinge entsprungene und folgerichtig durchgeführte Ansicht der Welt kann durchaus falsch sein; sondern sie ist im schlimmsten Falle nur einseitig. Alle diese Ansichten sind wahr, aber sie sind es zugleich; folglich ist ihre Wahrheit nur eine relative. Erhebt man sich aber über den Standpunkt eines Systemes hinaus, so erkennt man die Relativität, d. h. Einseitigkeit seiner Wahrheit. Nur der höchste, Alles übersehende und in Rechnung bringende Standpunkt kann absolute Wahrheit bringen".

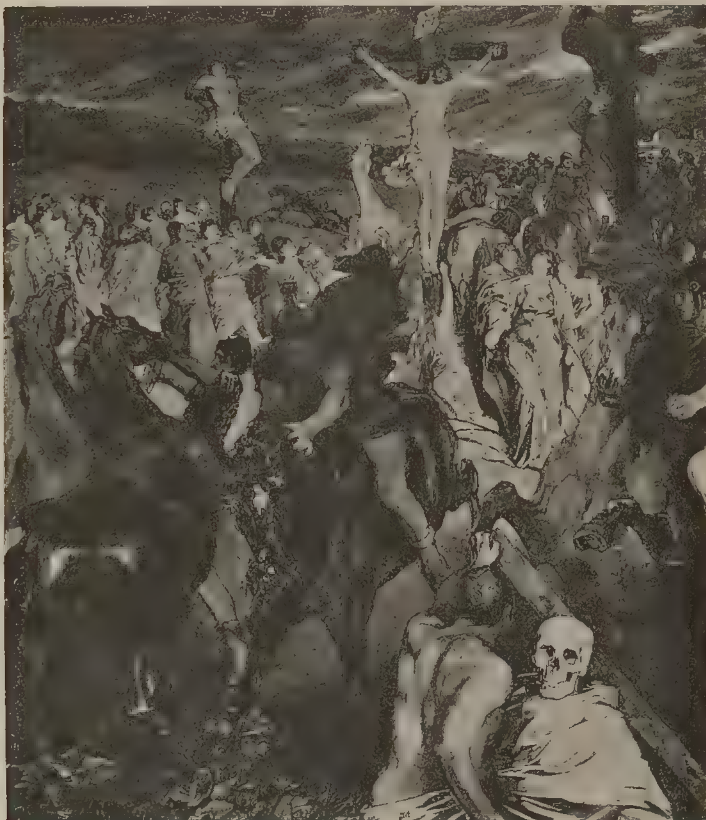


Kaiser Wilhelm II.



Otto Erdmann. Des Feindes Rache.

So ungefähr empfand auch ich. Ich glaubte aber, wie man es so gern glaubt, nachdem ich die künstlerische Wahrheit, die von Makart ausging, in ihrer Einseitigkeit erkannt hatte, durch Feuerbach auf jenen höchsten Standpunkt gebracht worden zu sein. Aber während ich in meiner Makart-Zeit viel Genossen hatte, stand ich in meinem Kreise bei Feuerbach fast allein. Hatten die Alten unsere Schwärmerei für den Maler der Farbe schon für „barock" und für ein Zeichen des „Verfalles" erklärt, so sagten sie nun gemeinsam mit den Jungen, dass Feuerbach eine sonderbare Lust nach Sensation habe, dass er absichtliche und daher ganz unerquickliche Originalität anstrebe, die sich Niemand gefallen lassen brauche. Nun wurden meine letzten Anhänger an meiner Berechtigung zur Kritik irre. Denn ich lebte damals in Dresden, wo die Künstler ganz genau wissen, was schön ist, weil sie immer das für schön halten, was vor zehn, zwanzig Jahren Mode war.



Wilhelm Trübner. Kreuzigung.

Darauf kam eine Ausstellung mit Bildern von Böcklin und Thoma — und wieder hatte ich das Unglück, mich zu begeistern. Ich vertheidigte die Maler der „Verrücktheiten" mit gleichem Eifer als Makart und Feuerbach. Damit schlug ich dem Fass den Boden aus. Kein Mensch glaubte mehr meinem Kunstverständniss, im Gegentheil, man hielt mich für einen berufsmässigen Reklamemacher, weil ich alle Welt — ausser die bewährten alten Schulen — die Nachkommenschaft von Hübner, Schnorr und Haehnel lobte. Ich sah wohl ein, dass es mit meinem Kunstrichteramt zu Ende sei und verzichtete auf weitere kritische Lorbeeren.

Seitdem bin ich in mich gegangen. Ich habe mich selbst gefragt, ob ich denn auf rechtem

Wege sei, wenn ich mein Empfinden zum Maassstab aller Kunst mache. Ich ging einmal mit einem jungen Münchener Maler durch eine Kunstausstellung — es war einer von den Neuesten. Jedes Bild, welches mir gefiel, nannte er einen „Schinken"; „Nicht anzuschauen!" „Alles mit brauner Sauce gemalt!" „Der reine Bilderbogen!"

„Der ist mir im Schimpfen noch über!" dachte ich bei mir. Aber er wusste auch zu loben. Vor einer Anzahl Gemälden stand er wie in Verzückung.



Gustav Eberlein. Verwundete Nymphe.

Am nächsten Tage sah ich mir die Bilder noch einmal an, welche mir als allein schön angepriesen worden waren: Es waren Werke der Freilichtmaler. Ich schaute mich lang und tief in sie hinein. Bald war mir klar geworden, was die Neuesten wollen — ohne dass ich sie selbst gesprochen hätte. Und als ich dann auf die Strasse kam, sah ich in der Natur nur Bilder in ihrer Weise. Die Welt, die mir bisher so tieffarbig erschienen war, so satt im Ton, oder die mir doch nur dann gefallen hatte, wenn sie solche Beleuchtung zeigte, wie sie in den Bildern der Alten dargestellt ist — sah jetzt plötzlich weiss, bläulichgrau aus und gefiel mir gerade so ausnehmend. Man brauchte sich nur umzublicken: Auf Schritt und Tritt die interessantesten Bilder, die schönsten, sonnenweissen Lichteffekte. Sah ich früher charakteristisch gezeichnete Gestalten auf den Münchener Strassen, Figuren von Defregger oder Kurzbauer, so beobachtete ich jetzt die Licht- und Schattenmassen an ihnen, die Halbtöne, welche die Zeichnung aufheben, die kalten, schwärzlichen Schatten in den Gesichtern. Denn ich sah die Menschen als Bild selbst in der Tagesbeleuchtung und brauchte sie nicht erst

in jenen Ton zu übertragen, den die alte Malerei für den allein berechtigten hielt, in die Atelier-Beleuchtung!

So hatte es denn nicht lange gedauert, dass mich die neuen Kunsterscheinungen wieder überwältigt hatten, dass die junge Erkenntniss mir die eben fortgeworfene Feder wieder in die Hand drängte. Sollte ich nicht Andere theilnehmen lassen an dem mir neu erstandenen Glück des Schauens!



Georg Koch. Kaisermanöver bei Müncheberg.

Mein „angeborenes Schönheitsgefühl“ aber, auf das ich mich anfangs verlassen hatte — das war ganz in die Brüche gegangen. Ich habe das Vertrauen zu ihm verloren und damit den Muth, Jene zu tadeln, die nicht meinen Sprüngen nach vorwärts folgen wollen. Ich kann mich doch nicht mit meinem eigenen Ich, wie es vor vierzehn Tagen war, herumzanken. Und wenn nach kurzer Zeit mir als schön erscheinen kann, was ich früher für hässlich hielt — wenn ich so wenig Festigkeit der Ansicht, so wenig „Charakter“ habe — bin ich dann berufen, Andere zu belehren?

„Um uns gegen fremde, den unsrigen entgegengesetzte Ansichten tolerant und beim Widerspruch geduldig zu machen, ist vielleicht nichts wirksamer, als die Erinnerung, wie häufig wir selbst, über denselben Gegenstand, successiv ganz entgegengesetzte Meinung gehegt und solche bisweilen sogar in sehr kurzer Zeit wiederholt gewechselt, bald die eine Meinung, bald wieder ihr Gegentheil verworfen und wieder aufgenommen haben, je nachdem der Gegenstand bald in diesem, bald in jenem Lichte sich uns darstellte!“

So belehrte mich wieder Schopenhauer.



Friedrich Prölss. Die Dorfschönen.

Die Frage lag also auch für mich nicht so ungünstig wie ich dachte. Meine Schwäche, mein schwankender Kunstcharakter war vielleicht nicht so sehr Fehler, als Mangel an Einseitigkeit. Ich hatte mich einst auf mein sicheres Schönheitsgefühl verlassen. Nun lag die Frage anders für mich. Gibt es vielleicht, sagte ich mir, gar kein solches Gefühl, schwankt in der Zeiten Flucht auch der Begriff dessen, was in der Kunst schön sei? Ich habe mir es angelegen sein lassen, diese Frage mir geschichtlich zu beantworten und zwar griff ich gleich eines der höchsten Beispiele heraus, welches die Kunstgeschichte zu bieten vermag.



Joseph Lieck. Ein Gruss.

So viel steht fest: Rafael's Bilder sind, seit sie gemalt wurden, dieselben geblieben. Vielleicht hat sich eine Farbe geändert, vielleicht sind die Bilder im Ganzen etwas tiefer im Tone geworden. Doch das thut nichts zur Sache. Ich begann nun nachzusehen, ob die Kritik sich stets gleich gegen Rafael's Werke benommen habe, oder ob etwa das Kunstwerk das Dauernde und nur die Kritik das Schwankende sei.

Da lese ich aber, dass Knobelsdorf, der Freund und Baumeister Friedrichs des Grossen, für Rafael's „Himmelfahrt Christi" nur Spott hat — der Himmel erscheint ihm so kalt, wie die Luft in Sibirien und die verzückten Apostel scheinen ihm „Kapriolen" zu machen. Und Knobelsdorf war ein Maler und ausgezeichneter Kunstkenner. Dann weiter lese ich, dass Wilhelm von Kaulbach von Rafael's berühmter heiligen Cäcilie in Bologna die Farbe zwar höchlich lobte, die Zeichnung aber scharf kritisirte. Und Kaulbach war gewiss ein Kenner. Nun ist aber das Bild unter Napoleon I. von der Holztafel auf Leinwand übertragen und dabei völlig übermalt worden. Kaulbach missfiel



Adolf Eberle. Ein glücklicher Fang.

also das, was am Bilde von Rafael ist, ihm behagte dagegen die Arbeit eines obskuren Restaurators. Weiter sagt etwa 150 Jahre früher ein feiner französischer Kritiker, Félibien, gerade in der Farbe, und in der Malweise stehe Rafael unter Tizian und Correggio. Graf von Lepel, ein deutscher Kenner, ging in der Verehrung Rafaels seine eigenen Wege. Er erklärte 1825 die Sixtinische Madonna zu Dresden für zu schwach, um für Rafael's Werk gelten zu können. Auch Winkelmann fand sie „nicht von Rafael's bester Manier". Alois Hirt, der gelehrte Mitbegründer der Berliner Museen, schrieb das Bild dem Penni zu. Was uns also für den Gipfelpunkt italienischer Malerei gilt — das glaubten vor 60 Jahren die Kenner, als zu schlecht für Rafael, von seinem Namen abschütteln zu müssen. Wie anders muss ihre Anschauung über Rafael überhaupt gewesen sein, als die unsere! Der französische Maler Courbet sagte einmal: „Was Herrn Rafael betrifft, so hat er ohne Zweifel einige sehenswerthe Bildnisse gemalt; aber ich finde keine Gedanken bei ihm!" Etwa gleichzeitig mit Hirt's Urtheil sahen sich eine Anzahl junger deutscher Künstler, an ihrer Spitze Overbeck, so tief in die innige, unbefangene Kunstweise der Meister vor Rafael hinein, dass sie sich ganz von diesem zu älteren Künstlern abwendeten. Vor vierzig Jahren thaten dies englische Maler und ihr schriftstellender Vertreter Ruskin so entschieden, dass sie ihre Brüderschaft die der Praerafaeliten nannten. Mit Rafael beginnt für sie der Verfall der Kunst. Sandro Botticelli ist ihr Mann!



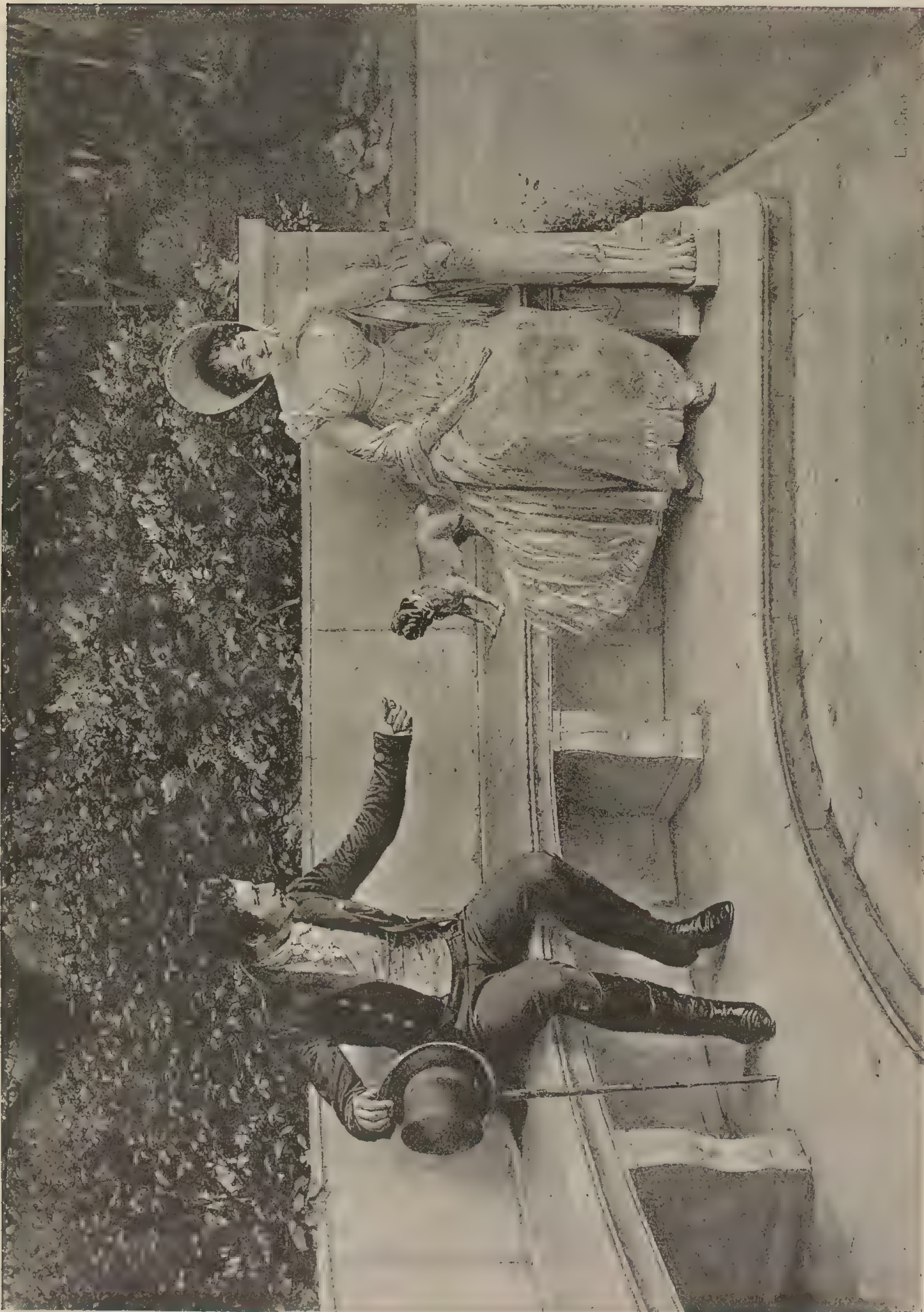
George von Hoesslin. Die heilige Caecilie.

Kennen Sie Sandro Botticelli, mein Fräulein? Nicht — nun das schadet nichts, Sie sind trotzdem eine gebildete junge Dame, Botticelli ist trotzdem ein bedeutender Maler und jene Engländer sind nicht so thöricht, wie Sie wohl meinen!



Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wahrsager



Emil Brack. Annäherungsversuche.

Aber Eines zeigt sich klar: Rafael blieb stets der Gleiche — aber die Urtheile schwankten. Soll man nun sagen, gewisse Zeiten haben nichts von Kunst verstanden, als sie in der Beurtheilung grosser Meister so fehlgriffen. Haben wir wirklich das Recht, uns, gerade uns für Diejenigen zu halten, die Alles in der Kunst am Besten verstünden, uns, die wir uns so oft selbst vorwerfen, dass wir nicht einmal einen eigenen Stil besitzen?

Ich glaube nicht, dass das gut gethan wäre. Man hat sich dagegen verwahrt, dass das Wort für die Kunst gälte: Ueber den Geschmack lässt sich nicht streiten. Wir haben doch die Wissenschaft, die Aesthetik, die Lehre vom Schönen! Es muss sich doch ein Maassstab finden lassen, um die Werke der Maler gerecht und wissenschaftlich abzuurtheilen! So denken die Meisten.

Aber ach, unsere Beispiele beweisen, dass selbst die Aesthetiker sich irren und die Geschichte lehrt, dass die Aesthetik selber sich alle zehn bis zwanzig Jahre ändert. Einer der kunstverständigsten Aesthetiker, Vischer, hat selbst eine Kritik seiner Aesthetik geschrieben, in der er sich unumwunden die Wahrheit — d. h. die neue Wahrheit sagte.

So schwankt denn Alles im Gebiete der Kunst: die Kunst selbst wandelt sich von Jahr zu Jahr, in jeder kräftigen Künstlererscheinung; das Urtheil über das fertige Kunstwerk wandelt sich von Jahr zu Jahr und durch jeden kräftigen Kritiker; und Das, was Beide verbinden sollte, die Kunstgesetze — sie wandeln sich erst recht. Bald macht der Kritiker neue, wie z. B. Lessing es that, und die Kunst folgt ihm nach, oder — dies ist das häufigere — die Kunst macht neue und die Kritik folgt nach. Und wenn nun Jeder seinen Weg fortschreitet, Alles in Bewegung und Unruhe ist — kann man da einen objectiven Standpunkt finden, jenes erhabene Gefühl der Sicherheit in der Rechtsprechung, welches dem Richter durch ein festes, geschriebenes, wohl in Paragraphen abgetheiltes Gesetz zu Theil wird? Viele haben zwar diesen Standpunkt, weil sie glauben, das Gesetz, was sie sich bildeten, sei das allein richtige. Aber kein Mensch ist gezwungen, ihnen dies zu glauben. Es gibt eben in Kunstsachen kein Recht und Unrecht. Es gibt tausend berechtigte Auffassungen, von welchen jede der Feind der anderen ist. Einseitig sind sie aber alle!

Das Ergebniss meiner selbstkritischen Studien war, dass ich mir sagte: Es ist unter allen Umständen eine Ueberhebung, vielleicht sogar eine Dummheit von dir, wenn du einen anders denkenden Künstler wegen seiner künstlerischen Richtung tadelst. Nimm dich in Acht — vielleicht bist du in vierzehn Tagen sein Anhänger. Wer kann wissen, ob die künstlerische Strömung, die von ihm ausgeht, dich mit fortreissen wird, und wer kann wissen, ob es nicht ganz gut wäre, sich fortreissen zu lassen? Wir wundern uns über die „Kritiklosigkeit“ früherer Zeiten, während wir jedes kaum geborene Ding von allen Seiten beleuchten und beschnüffeln. Waren jene Zeiten vielleicht klüger als wir, weil sie nicht kritisirten!

Was heisst denn Kritisiren? Das heisst, seine eigene Auffassung von der Kunst in Vergleich stellen mit jener, welche der Künstler im Gemälde äussert. Ich schreibe meine Ansicht, der Künstler



Robert Warthmüller. Friedrich der Grosse an der Leiche Schwerins.

bildet sie. Wer von uns Beiden die bessere Ansicht besitzt, habe doch ich als Partei nicht zu entscheiden. Die Kritiker vergessen, dass sie Ankläger und Richter zugleich sein wollen. Ich kann also nur feststellen: Hierin und darin sind wir Beide verschiedener Meinung.



Ernst Herter. Ein seltener Fisch.

Nun gibt es ja Kritiker, an deren Meinung der Welt sehr viel gelegen ist. Das sollten von Rechtswegen nur Jene sein, die auf einem höheren Standpunkt stehen als die gleichzeitige Kunst. Diesen Standpunkt einzunehmen scheint unseren Kritikern eine leichte That. Sie studiren Kunstgeschichte und Aesthetik und lassen sich bei einer Zeitung oder einer Schule anstellen — dann haben sie ihn. Das sind noch die Guten unter ihnen. Bei den Meisten genügt der Umstand, dass die Zeitung keinen besseren Mann als sie fand, oder doch keinen, der den Feuilletonstil besser beherrscht. Witzig und scharf muss der Kritiker sein können und wenn die ganze Kunst darüber zu Grunde ginge!

Thatsächlich ist aber der höhere Standpunkt schwer zu erlangen. Ich wüsste keinen Lebenden, der ihn einnimmt, der thatsächlich den Kunstverstand aller Künstler in sich vereint. Ich wüsste auch um Alles in der Welt nicht, wie es gerade den Kritikern gelingen sollte, mehr von der Sache zu verstehen, als den Sachverständigen, den Künstlern. Der Kritiker ist doch weiter nichts als ein Einseitiger, der von seinem Standpunkt Recht hat, ohne dass dadurch ein anderer Standpunkt in seinem einseitigen Recht behindert werde. Nur ist die Künstlerart, seine Ansicht zu vertreten, produktiv, fördersam; die Kritikerart ist meist unproduktiv, störend. Sie hat nur Werth insofern, als sie diese Eigenschaften abzulegen vermag.

Also thäte die Mehrzahl der Kunstschriftsteller gut, nur die Ansicht des Künstlers zu erklären. Dazu gehört freilich erst die Fähigkeit, sie zu verstehen. Man lasse dem



Theodor Kleehaas. Kraftprobe.

Beschauer selbst seine Meinung sich bilden oder die schon mitgebrachten Ansichten am Bilde messen. Ich glaube, Künstler und Beschauer wären besser daran beim Anrufen an das Selbstsehen und Selbstdenken, als wenn man ihnen fertige Urtheile mit in die Ausstellung gibt!

Die Beschauer würden dann das lernen, worin die eigentliche Freude an der Kunst und die echte Kennerschaft besteht: Nämlich im Nachempfinden des Kunstwerkes. Der Maler,



Eugen Kampf. Flandrische Landschaft.

wenigstens der gute Maler, malt nämlich nicht für die Ausstellung, nicht für die Menge. Er malt, weil sich ihm ein Gedanke, ein Bild zur Darstellung aufdrängt. Ein Blick in die Natur hat den Einen entzückt; ein Traum, seien es Böcklin'scher Gestalten oder Makart'scher Farben, ist Jenem vor die Augen getreten; ein Begebniss hat den Dritten gepackt — es drängt ihn, das innerlich Erschaute im Kunstwerke festzuhalten, die berauschende Lust des Schaffens kommt über ihn, Stunden der Sorge und des Kampfes, aber auch Stunden des Vergessens seiner selbst, der völligen Hingabe an ein leuchtend vorschwebendes Ziel, des höchsten Menschenglückes auf Erden.

Diese Freuden soll der Beschauer mitgeniessen. Er soll nicht fragen: gefällt mir das Bild oder nicht? Er soll vor Allem die läppische Frage nicht stellen: Möchtest Du das Bild besitzen? Denn hat denn nur Das Werth, was man in die Tasche schieben kann; ist denn unser Wohnzimmer der Prüfstein für echte Kunst und bist es namentlich Du in Deiner Alltagsstimmung?

Er soll geradezu auf das Bild losgehen und dem Maler vertrauen. In weitaus den meisten Fällen wird der Beschauer sich irren, wenn er glaubt Fehler zu sehen. Man hat sonst so viel Achtung vor den Fachleuten und deren besonderem Wissen, warum allein nicht vor dem Künstler? Gerade wenn man im Bilde etwas Fremdartiges findet, bietet sich eine Handhabe zum Verständniss.

Bei uns läuft Jeder, der seinen Kunstsinn bilden will, in die Museen: Er sollte aus den Museen in die Natur laufen. Er sollte Natur und Kunst vergleichen lernen und die Natur zum Maassstab der Kunst machen. Dann wird seine Kritik auch anders ausfallen. Er wird nicht mehr über richtig und falsch streiten, sondern über die Verschiedenheit in der Naturauffassung, und wird erkennen, dass die Schönheit des Bildes in der Kraft der künstlerischen Individualität liegt, mit welcher die Natur selbständig erfasst wurde. Der Maler macht das Bild schön, nicht der Gegenstand. Dieser selbst ist von Haus aus weder schön noch hässlich, er wird es erst im Auge und Geist des Menschen.



Robert Cauer. Die Quelle.

Vor zweihundert Jahren hielt man eine fruchtbare Ebene für schön und die Alpen für hässlich, ja für erschrecklich. Jetzt ist's durch die Thaten des Menschengeistes anders geworden, jetzt erschrickt der Reisende vor der Ebene und ergötzt sich an wilden Felsen!

Man spricht so viel von Kunstkennerschaft. Wenn man darunter die Wissenschaft versteht, zu erkennen ob ein Bild etwa von Leonardo da Vinci oder von einem seiner Schüler sei, so hat man ja Recht, diese nur Wenigen zuzuschreiben. Ein solcher Kunstkenner ist Specialist und Gelehrter — er braucht mit dem Wesen der Kunst herzlich wenig zu thun zu haben. Er muss die Merkmale der Darstellungsart der einzelnen Künstler kennen und unter sich vergleichen: Das ist meist nicht viel mehr als

Registratorenarbeit. Der echte Kunstkenner braucht gar keine wissenschaftliche Vorbildung, er muss aber selbst ein Künstler sein, das heisst, er muss etwas können, eigene Naturanschauung haben, die auch den Künstlern Achtung einflösst. Er muss ein Maler sein, dem nur die Glieder zum Darstellen fehlen, einen von alter Kunst ungetrübten Blick für die Erscheinungswelt besitzen, also sehen können. Das verstehen leider so Wenige!

Darum ist die rechte Weise, ein Kunstwerk verstehen zu lernen, geradezu darauf loszugehen und es selber zu fragen. Es gibt uns sicher etwas zu rathen, sicher einen Auftrag auf Naturstudium mit auf den Weg. Man beginne mit den Dingen, die man kennt, und betrachte sie mit der Absicht, mit der man die Natur betrachtet, das heisst, um sich zu erfreuen, ohne kritische Nebengedanken. Es geht sehr einfach in der Kunstwelt zu. Alles was Gelehrsamkeit fordert, was nur der Belesene versteht, was der Katalog erzählt — all das hat mit dem Wesen der Kunst nichts zu thun. Das kann ja nebenbei sehr geistreich, geschichtlich oder topographisch sehr wahr sein — künstlerisch ist es aber nicht. Die Kunst ist reich genug, um sich selbst verständlich zu machen. Sie ist auf Irrwegen, wenn sie bei der Wissenschaft Anleihen macht. Sie soll zu den Sinnen sprechen, aber zum Auge, nicht zu den Ohren — sie soll Formen und Farben geben, nicht Worte. Die Naturkenntniss ist allein die Vorbedingung des Kunstverständnisses. Diese lässt sich auch nicht übertragen, nicht in Worte fassen. Nur der, der reich an Lebenserfahrungen ist, kann ein Dichter werden, nur der, der die Lebenserfahrungen nachempfindet, kann eine Dichtung verstehen — ebenso kann nur aus der Naturanschauung Kunst und Kunstverständniss herauswachsen.

Schau dich um in der Welt und suche die Welt in der Kunst — so wirst du Kunstkenner und hörst auf, blos ein zweckloser Kunstkritiker zu sein.



DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



Hugo Vogel. Auf dem Lande.



Herm. Hendrich. Golgatha.

DEUTSCHLAND.

I. Die religiöse und Geschichts-Malerei.

Es ist sehr leicht begreiflich, dass ältere Leute, solche, welche die Fortschritte im Schaffen seit den 70er Jahren mitzumachen nicht mehr Lust oder hinreichende Frische hatten, an der deutschen Kunst verzweifeln: denn die ist so ganz anders geworden seit zwanzig Jahren! Nur einige Wenige unter den Schaffenden zeigen sich auf der Ausstellung, welche den Geschmack der Alten noch befriedigen. Damals warnte man schon lebhaft vor dem Abwege ins Aeusserliche, Naturalistische und Leere, welcher der Malerei so gefährlich sei, weil man den Zug der Zeit schon als einen vorwiegend realistischen erkannte. Der Kunst wünschte man aber das Ideale als ewiges Erbtheil zu wahren; man forderte von ihr, dass sie treu, wahr und tief sich dem Leben hingebe, aber in den Erscheinungen desselben nicht die blendende Hülle, sondern den unvergänglichen Gehalt zu erfassen suche. Hierin sah man ihre Aufgabe und zugleich die Bedingung für ihre lebendige Fortdauer.

Diese Grundsätze hat die deutsche Kunst zweifellos mehr und mehr verläugnet. Sie hat sich mit ganzer Kraft auf die Darstellung des Aeusseren geworfen. Man kann im Sinne der Alten wohl geradezu sagen, sie sei äusserlich geworden.

„Der Gehalt der Bilder hat nachgelassen; das, was man damals die Idee nannte, tritt nicht mehr in alter Klarheit hervor; die Schönheit ist nicht mehr die reine von früher!" Das sind Sätze, die man oft hört, die vielen verständigen Leuten aus der Seele gesprochen sind, denen sogar wohl die Mehrzahl der Bilderbeschauer zustimmen wird. Namentlich gilt dies von der kirchlichen Malerei. Die Befähigung unserer Zeit für dieses Gebiet wird vielfach und gerade von den Theologen geläugnet. Solange die sogenannten Nazarener noch lebten, jene glaubensfreudigen Maler der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, welche die Kunst des Mittelalters neu zu beleben suchten, Hand in Hand mit der Romantik gehend, eine harmlose, unbefangene Frömmigkeit und Glaubensseligkeit darzustellen suchten, wussten unsere Kirchenvorstände noch, an wen sie sich mit ihren Aufträgen wenden sollten. Aber jetzt?!

Es bildete sich ein Zwiespalt zwischen den schneller fortschreitenden Künstlern und den langsam ihnen folgenden Beschauern. Ein Recht gibt es auf keiner von beiden Seiten; so sehr man sich auch bemüht hat, durch die Waffen des künstlerischen Denkens zu entscheiden, welcher Standpunkt der richtigere sei, so hat man doch kein festes ästhetisches Gesetz aufzustellen vermocht. Wie die Maler und Bildhauer unrecht thun, alle Jene, welchen ihre Werke missfallen, oder die sie nicht zu würdigen vermögen, für unverständig zu halten, ebenso dürfte wohl auch mit dem Feststellen und derben Aussprechen des Missbehagens über die moderne Kunst von schreibenden oder nur sprechenden Kritikern nicht viel geholfen sein.

Saphyr's Ausspruch, er werde nach Dresden reisen, falls die Welt untergeht, weil sie dort sicher zuletzt unterginge, bewährte sich wieder einmal in der Kunstwelt. Auf der ganzen Ausstellung habe ich nur sehr wenige Bilder gefunden, welche der in den 70er Jahren noch gefeierten alten Schule angehören, und zwar nur in der Dresdener Abtheilung: Eines stammt von dem dortigen Professor Theodor Grosse, der Schüler Bendemanns war und bisher blieb. Dort ist die alte Kunst also noch nicht untergegangen! Es handelt sich um eine Madonna mit dem Kinde. Die Gruppe hat einen in einfachen Linien gehaltenen, pyramidal sich aufbauenden Umriss; die einzelnen Farben, das Roth und Blau des Gewandes, das blühende Fleisch, die Töne der Rose, welche die heil. Jungfrau in zierlicher Fingerstellung hält — all dies ist von klarer, einfacher Färbung. Ein bräunlicher Gesammtton, der über dem Bilde liegt, verhindert, dass die Farben hart gegen einander ständen. Der Ausdruck von Mutter und Kind ist lieblich, eher genrehaft als eigentlich religiös, doch schon frei von dem himmelnden Zuge in den Werken der Nazarener.

Wie kommt es nun, dass die Künstler selbst, wenigstens in ihrer weit überwiegenden Mehrzahl, dieses Bild mit höhnischem Lächeln betrachten; dass sie diese so liebliche und farbenschöne Arbeit rundweg verwerfen?

Nach der Zeit malerischen Unvermögens zu Anfang dieses Jahrhunderts war es eine That der einzelnen Künstler, dass sie durch tiefes Eindringen in die Werke der Alten deren technisches Können und deren ganze Kunstlehre wieder herstellten. Schritt für Schritt erweiterte sich die Fähigkeit der modernen Meister, es den Alten gleich zu thun. Hatten die ersten Maler, Karstens, Genelli und andere, die zeichnerische Behandlung einer idealen Figur von den Statuen der Antike, hatten ferner Cornelius und Kaulbach die Kunst des Aufbaues grosser Formenmassen im Bilde von den Fresken der Renaissance erlernt, so waren jene Nazarener der Innigkeit und seligen Farbenfreudigkeit der Tafelmaler des 15. Jahrhunderts nachgegangen. Als man alle diese Fähigkeiten erlangt, als man sich in mühsamer Arbeit auf eine technische und geistige Höhe emporgearbeitet hatte, in der man sich der grossen Renaissancezeit verwandt fühlte, begann man Rafael's Wegen nachzuspüren, an ihm sich zu begeistern und sich in seine Kunstweise nachempfindend zu vertiefen. Zu jener Zeit galt dieses Weiterschreiten schon für eine Art „Verfall" der alten, noch schlichteren Kunst gegenüber. Dieser Zeit gehört Grosse an. Er ist keiner der Führer dieser Zeit, sondern eben nur deshalb für uns hier von Bedeutung, weil sein Bild zu dieser geschichtlichen Betrachtung einladet.



Gebhard Fugel. Kreuzabnahme.

Wir können alsbald die Entwicklung fortschreiten sehen. Auf die Zeit der modernen Rafaeliden kam die der Nachempfinder Tizian's. War vorher das Bestreben gewesen, in schön geordneten Massen und mit schönen zur höchsten Wirkung in ihrem Tone gesteigerten Farben zu schaffen, so wollte man jetzt Einklang vieler Töne, um aus ihrem Gemisch eine Steigerung der farbigen Gesammtwirkung zu erzielen. Es war dies nicht möglich bei der Rafaelischen Schlichtheit der Darstellung. Man brauchte die reichen Gewänder, die lebhafte Buntheit der venetianischen Welt; man begnügte sich nicht blos mit Tizian, sondern ging schnell auf seine Schule über, auf Paul Veronese und weiter — zunächst



Kaiser Wilhelm der Siegreiche.



Karl Raupp. Auf der Heimfahrt.

verschämt, später mit Bewusstsein — auf den Barockmaler Tiepolo. Die Zeit Lessing's und Piloty's brach für Deutschland an, welche in Belgien und Frankreich ihre Vorläufer gehabt hatte.

Die tiefer angelegten, nicht nur formalistisch denkenden Maler fanden bald, dass man auch bei diesem Standpunkte nicht verharren könne, dass es sich im Kirchenbilde doch noch um



Carl Marr. In Deutschland 1806.

etwas Anderes handle, als um die schöne Darstellung eines erhabenen Gegenstandes: nämlich um die Wiedergabe eines innerlich Erschauten, um die Herausbildung dessen zur äusseren Erscheinung, was im Innern des Malers lebt, um die selbständige Entdeckung neuer Idealformen, das heisst solcher, die unserer Zeit gemäss sind und daher auch zu unserer Zeit sprechen. Der Umstand, dass die Mehrzahl der Beschauer, namentlich der theologischen, noch zu verbildet, zu versunken in die Anschauungen vergangener Zeiten seien, konnte ihnen die muthige Hoffnung nicht nehmen, dass endlich auch unsere Zeit sich künstlerisch ihrer selbst erinnern werde. Sie strebten zunächst danach, die Figuren in eine dem modernen Empfinden entsprechende Umgebung zu setzen. Wir denken anders als frühere Zeiten über die Erscheinung der Natur. Zu uns spricht das Licht eine allverständliche Sprache. Wir fühlen ernste Regungen beim Abendroth, weiche Empfindungen im Zwielicht, die Nacht bringt uns auch geistige Ruhe, der Sturm auch seelische Schauer. Von den grossen, vorwiegend zeichnerischen kirchlichen Historienbildern, wie sie bis in die 80er Jahre die Kunst beherrschten, sind nur noch wenige zur Ausstellung gebracht worden. Das, was die Maler die „Stimmung“ nennen, ist den meisten hinzugefügt.

Es sei zunächst auf den Berliner Gustav Spangenberg und sein „Domine quo vadis?“ hingewiesen. Der Künstler, welcher mit dem „Zug des Todes“ in der Nationalgallerie sich einen dauernden Ehrenplatz in der Reihe der Stimmungsmaler erworben hat, trug in die Darstellung ein der Renaissancemalerei fremdes Moment, die Einheitlichkeit des Tones, wie sie eine besondere Tageszeit, hier der Abend, bringt. Die Neueren suchen in einer noch stärker durchgeführten Stimmung dem Gegenstande eine innerlichere Wirkung zu geben. So schuf Hermann Hendrich in Berlin in seinem „Golgatha“ ein sehr feines und feierliches Nachtstück, in dem man Christus dahinwandeln sieht. Dass sein Schatten über eine Felsspalte fallend ein Kreuz bildet — das ist nur eine mystisch angehauchte Steigerung des malerischen Gedankens.



Oscar Frenzel. Aus der Elbmarsch.

Hierher gehört auch der „Hiob“ von Julius Rehder in Berlin, die „Ruhe auf der Flucht“ von Hermann Prell in Berlin, die trotz ihrer von den Hellmalern stark beeinflussten Farben sehr wohl auf einen Altar passte. In gleichem Geiste, noch moderner und feiner in der Farbe ist die „Heilige Familie“ von Ernst Zimmermann in München: Die Madonna sinnend über das Kind gebeugt, Joseph ihm Apfelsinen reichend; ein Genrebild, wie es in ihrer Weise die Alten schufen, aber darum nicht minder modern, nicht minder selbst empfunden.

Eine aufschwebende Madonna von Paul Kiessling in Dresden, warm im Ton, obgleich in Pastell hergestellt, mit schwärmerischem Aufschlag der Augen, etwas weich und sentimental, dafür aber umgeben von frisch gezeichneten und glücklich bewegten Engeln, zeigt schon mehr

formalistische Schönheit. Aehnlich wirken die musicirenden Engel von Johann Caspar Herterich in München, die er „Allegro“ und „Adagio“ nannte.

Einen Schritt weiter geht Georg Büchner in München in seiner „Maria“. Wie in der „Heiligen Nacht“ des Correggio geht von dem Kinde, welches sie auf dem Schoosse trägt, das Licht aus, ein blendend weisses, das Bild in breiten Strahlen durchfurchendes Licht. Knaben und Mädchen drängen sich herbei, den göttlichen Säugling zu bewundern. Das schöne Bemühen tritt in all diesen Bildern hervor, die Köpfe und Gestalten nicht nach angelernter Bildung, sondern mit ächtem Künstlersinn das selbst in der Natur Gesehene durchgeistigt und erhaben zu formen.

Auch an den Heiland in seiner duldenden Grösse und männlichen Reife haben sich unsere Künstler herangewagt. Mehrere grosse Darstellungen wetteifern miteinander: zwei Pietà von Louis Corinth, jetzt in Königsberg, und von Josef Matiegzeck in München und ein Christus am Kreuz von Otto Brausewetter. Alle suchen bei ernstem Studium des Körpers, völliger Hingabe an die Aufgabe, die sich nicht irre machen lässt durch die gerade in diesem Gebiet so beliebten schönheitlichen Phrasen, vom Nachbilden des Modelles zur freien Gestaltung durchzudringen. So unzweifelhaft ihr redliches Suchen nach dem ihrer Erkenntniss entsprechenden Ausdruck der einzige Weg ist, das Rechte oder auch überhaupt Etwas zu finden, so erweisen sich ihre Bilder zunächst mehr als Wegweiser auf den rechten Pfad, nicht als Zielpunkte.



Hugo Crola. Damenportrait.

Von besonderem Werth ist die Skizze Wilhelm Trübner's in München zu einer Kreuzigung. Eine entschiedene Selbständigkeit, ein inneres Schauen offenbart sich in der leidenschaftlich erregten Scene ebenso wie die Farbe mächtig, frei von allen herkömmlichen Anbequemungen an bekannte Wirkungen ist.

So wenig die noch ganz in der älteren Kunstrichtung Befangenen dies zugestehen mögen, so sehr äussert sich doch noch selbst in den meisten dieser modernen Bilder ein schwer zu überwindender Zug überkommener nicht selbst empfundener Idealität; das heisst eine die volle Ursprünglichkeit der Empfindung hemmende Beschränkung infolge der nicht zu beseitigenden Anregungen

Phot. F. Hanfstaengl, München

Werbung.



Albert Tschautsch. Römische Tänzerin

vergangener Kunst. Immer noch zeigt sich selbst bei den wacker Ringenden die feste Kette, die sie an ihre Schule bindet. Kommende Zeiten werden dies noch deutlicher erkennen. Das, was Viele wegen seines kecken Individualismus entsetzt, werden sie in zwanzig Jahren selbst zahm



Hugo Oehmichen. Zur Weihnachtszeit.

und altmeisterlich finden. Der Bruch mit dem Ueberkommenen, den man von Jahr zu Jahr sich vollziehen zu sehen glaubt, dessen Herbheit die Einen bejubeln, die Anderen verabscheuen, erweist sich immer nach einiger Zeit als gar nicht so hart. Das Fremdartige fällt in's Auge, das Gemeinsame der Auffassung wird erst klar, sobald uns ein grösserer Zeitraum von ihm trennt.

Wie gross war das Entsetzen, als in den vierziger Jahren die Franzosen begannen am historischen Gewande Christi zu rütteln, als dann einige kühne Künstler an die Arbeit gingen, die kirchliche Malerei rationalistisch zu behandeln. An ihrer Spitze steht für Deutschland Adolf Menzel mit seinem „Christus als Knabe im Tempel lehrend", welcher 1851 zur Ausstellung kam. Ihm war Christus ein Jude, und bei dem Kampfe, welcher damals für die staatsbürgerliche Freiheit der Juden

von allen liberal Gebildeten lebhaft geführt wurde, glaubte er das Rechte zu treffen, wenn er den Heiland als einen idealen, das heisst besonders weisen, guten und gebildeten Juden darstelle; freilich nicht einen aus den vornehmen Ständen, sondern „aus dem Volk". Ob ihm gelungen ist, künstlerisch das Bild des Welterlösers in sich aufzubauen und technisch sein Ideal zu erreichen, oder ob er wirklich, wie man ihm nachsagte, nur „einen polnischen Judenjungen mit obligatem Heiligenschein" gemalt habe, thut zunächst nichts zur Sache. Eine grosse Errungenschaft lag jedenfalls schon in seinem Streben, wenn auch das Vollenden innerhalb der Grenzen lag, welche



Ernst Henseler. Des Tages Last und Hitze.

auch einem so grossen Künstler wie Menzel von der Natur gesteckt sind. Wir besitzen ja kein beglaubigtes Bild des Heilandes. Verschiedene Jahrhunderte haben sich aus ihrer Anschauung und ihrer Form der Religiosität heraus verschiedene Gestaltungen für ihn gebildet. Immer wieder sanken diese jedoch zu einem Schema herab, das sich nach und nach zur Starrheit verknöcherte, wurde die Ausdrucksform in endlos wiederholter Nachahmung zur leeren Phrase, deren Hohlheit alle feiner Gestimmten durchschauten. Am „Idealismus", wie man das Hinstreben zu den Alten nannte, ging die religiöse Malerei zu Grunde. Menzel und viele seiner Geistesgenossen setzten also an Stelle der überlieferten Form der kirchlichen Gestalten neue, selbst erdachte. Sie sahen ein, dass es

nur so möglich sei, dem Heiligenbilde wieder jenen inneren Zusammenhang mit unserer Zeit zu geben, dessen es zum Verständnisse bedarf; man müsse erst zum Menschen von heute zurückkehren, erst realistisch sein, um wieder einen selbständigen Idealismus zu gewinnen. Und nur dieser selbständige ist thatsächlich ein solcher. Nur das selbst Empfundene kann Andere begeistern; die durch Anempfindung erkünstelte Begeisterung ist in Wirklichkeit gar keine!



Aug. Heinr. Plinke. Ein Kindergarten.

Was von der Darstellung Christi gilt, besteht auch für andere heilige Gestalten zu Recht. Das Madonnenideal hat grossen Wandel erfahren müssen. Als Knaus und Defregger ihre Madonnen malten, warf man ihnen vor, sie seien zunächst nur liebliche Frauen: Beide Künstler hatten der Gottesmutter dadurch gerecht zu werden gesucht, dass sie den ihnen vertrauten Frauentypus zur höchsten Vollendung steigerten. Jedoch selbst Rafael schuf seine heiligen Jungfrauen, indem er, seine Geliebte als Modell benützend, das vollendet reine Weib und die Königin des Himmels aus ihr gestaltete: Die damals Lebenden, deren Schauen eine ähnliche Richtung hatte,



Emil Hünten. Die 11. Husaren bei Vionville (16. August 1870).

wie die Rafaels, werden viel deutlicher als wir das „Realistische" seiner Schaffensart erkannt haben. Es handelt sich nur um die innerliche Kraft des Malers, sein Ideal Anderen glaubwürdig zu machen. Nicht am künstlerischen Geschick fehlte es den Modernen, sondern an der Klarheit und Unbefangenheit,



Rudolf Siemering. Amerika, ihre Söhne zum Kampfe weckend (Gruppe vom Washington-Denkmal für Philadelphia).

mit der das Göttliche dargestellt wurde. Denn dies lässt sich nicht erklügeln, es will einfach empfunden sein, um Empfindungen zu wecken.

Die neueren Schulen haben mit dem erlernten Idealismus, mit der Erinnerung an früher Gesehenes aufzuräumen versucht. Wir sehen auf der ganzen Linie der im Vordergefecht kämpfenden und unverkennbar siegreich kämpfenden Maler das Streben, aus dem Realismus heraus zur Bildung neuer Typen durchzudringen. Diese Thätigkeit ist unzweifelhaft eine der höchsten, die dem Künstler gesetzt ist. Ob er das Gewollte erreicht, darüber verständig zu urtheilen' ist nicht so leicht, als man nach der Zahl der Urtheile, die täglich abgegeben werden, glauben sollte.

Drei Bilder biblischen Inhaltes möchte ich als Typen sich gegenüberstellen, deren jedes in seiner Art vortrefflich die Verschiedenheit der Auffassung darstellt. Zunächst den „Daniel in der Löwengrube" von Ludwig Knaus. Ein Heiligenbild im landläufigen Sinne ist hier entschieden nicht beabsichtigt. Knaus malt einen gläubigen jungen Mann, der in sorgendem Gebet sich an Gott wendet inmitten einer Anzahl von brüllenden und sich dehnenden Löwen. Der braune, fahle Grundton des Bildes ist begründet durch den Ort, die Höhle, an deren Ende vor einem Gitter ein Wächter erscheint. Aber mir fehlt, bei aller Achtung vor dem ausgezeichneten Maler, das volle Hineinleben in den Gegenstand: Die Thiere und der sie durch sein Gebet bändigende Mann stehen nebeneinander, nicht in Beziehung zu einander. Man hat nicht den Eindruck, dass der Maler mit frischer sinnlicher Kraft sich die Lage vergegenwärtigt habe. Das Bild ist das Werk eines erfahrenen, nicht eines lebendig die Situation erfassenden Künstlers.

Das Gegentheil gilt von dem „Lucifer" von Franz Stuck in München. Dieser Künstler, der sich durch eine gleichzeitige Vorführung einer Reihe seiner Werke in einem Kunstsalon trefflich in Berlin einführte, stellt mit Vorliebe Dinge von sagenhaftem Gehalte dar: Neben Engeln — guten und bösen — Centauren und Sphynxe. Also lauter Dinge, die er nicht aus eigener Anschauung kennt. Trotzdem ist er mit ganzer Kraft seiner jungen und starken Künstlerseele ein Realist. Das heisst, er macht Studien in der Natur mit dem ernsten Bemühen, neben den Formen auch den augenblicklichen Stimmungsgehalt in sich aufzunehmen. Aus dem Bilde der Natur heraus schildert er mit der Sicherheit des Träumenden die übernatürlichen Dinge. Stuck ist nicht geistreich im Sinne der alten Schule, er ist es im Sinne Böcklin's, er ist reich an Einfällen, an vor seinem Auge schwebenden Einblicken in eine fremde, nur ihm eigene Welt. Er sieht die von ihm erträumten Gestalten wirklich leben, er erfüllt sie mit einem vollkommenen Sein, mit Leidenschaften und Thatenlust. Aber er kümmert sich nicht darum, was andere Dichter oder Maler von seinen Helden erzählen. Er ist nicht gelehrt, erscheint in seinen Bildern nicht einmal unterrichtet. Dafür hat er viel von jenem grössten Geschenke, das dem Künstler bescheert werden kann: er hat Naivetät.

Das spricht auch aus seinem Lucifer. Der Engel des Bösen sitzt in seiner Tiefe. Es ist nicht vollkommene Nacht, die ihn umhüllt, sondern das bläuliche Zwielicht des Phosphors. Von oben dringt ein Strahl der Sonne blendend in seine Tiefe; Lucifer ist ganz regungslos; die schillernden Augen starren in das Dunkel hinaus. Er thut nichts, er hat keine Embleme neben sich, er gibt der Besprechung keinen Anhalt zu lehrreichen Auseinandersetzungen: Er ist da, Lucifer, der leibhaftige Gottseibeiuns, und man glaubt es Stuck, dass er da ist. Man glaubte es ihm noch mehr, stände das Bild nicht auf einer Ausstellung, sondern in ihm entsprechender Umgebung.

Als drittes Bild möchte ich „Christus in Bethanien" von Eduard Gebhardt in Düsseldorf nennen. Hier tritt das Antiquarische alsbald zu Tage. Christus hat die bekannte Gewandung, er sitzt in einem Zimmer des 16. Jahrhunderts; die seiner Lehre Horchenden, der Lazarus und die Maria, sowie die im Hintergrunde waltende und Befehle ertheilende Martha haben die Kleider



Gustav Schönleber. Riviera di Levante.

Fingerhackeln.



Gustav Marx. Zur Soirée.

derselben Zeit. Nichtsdestoweniger ist das Bild von grosser realistischer Kraft. Die Köpfe, der ganze Ausdruck, der Darstellungsinhalt ist Gebhardt's eigenste Schöpfung. Er hat sich eine innere Vorstellung davon gemacht, wie die heiligen Figuren ausgesehen haben mögen, eine Vorstellung, die im Wesentlichen nur abhängig ist von der Vertiefung in das Wesen der Darzustellenden. Und so sind seine Gestalten eigenartig, selbst in dem entlehnten Gewande. Viele, und nicht die Schlechtesten in unserem Volke, sind gegen jede gewaltsame Neuerung; selbst das Ueberreife wollen sie nur langsam entfernt sehen; sie suchen nach Uebergängen. Ihnen kommt Gebhardt entgegen: Im Inhalte einer der Modernsten, bietet er ihnen als Uebergang seine Kunst in älterem Gewande; er vermeidet die herbe, eine Umgestaltung des ganzen Schauens fordernde Sachlichkeit eines Menzel. Gelänge es ihm, die Geistlichkeit an sich heranzuziehen, so würde sie bald für die Kunst gewonnen sein, für das, was die schöpferischen Geister der Nation bewegt, während sie bis jetzt mit ihren antiquarischen Liebhabereien als ein Bleigewicht die erspriessliche Entwicklung der kirchlichen Kunst hemmt. —

Man nannte ein „Historienbild" früher ein solches, welches weltgeschichtliche Charaktere und Begebenheiten darstelle. Dabei kam es vor Allem darauf an, dass ein wirklich weltgeschichtliches Moment gefunden wurde. Mit dem Berichten eines Geschehnisses im Bilde war den Ansprüchen nicht Genüge gethan. Nicht der geschichtliche Vorgang gab dem Bilde den Inhalt, sondern die grossen Gedankenkreise, welche von diesem ausgingen. In diesem Sinne schuf Cornelius. Die dargestellten Figuren waren nur die Unterlage, „das Substrat" für die Gedanken, die ihnen beigelegt wurden. Nicht das, was man sah, sollte befriedigen, sondern das, was man beim Sehen sich denken konnte und sollte. Die Gestalt, die eigentliche Erscheinungswelt, das Gebiet, mit welchem die zu den Sinnen sprechende Kunst allein sich thatsächlich beschäftigen kann, wurde verdrängt durch den Gehalt, die Gedankenwelt. Daher legte man auch auf die naturgemässe Wiedergabe der Gestalten geringes Gewicht. Die thatsächliche Wahrheit, die Annäherung des Gegenstandes an packende Wirklichkeit wurde eher als kunstschädlich vermieden. Wenn eine menschliche Gestalt im Bilde lebendig zu werden begann, so hörte sie auf zu bedeuten. Durch Wahrheit in Farbe und Zeichnung gewann sie also nicht, sondern sie verlor an idealem Werth.

Man forderte dafür Grossheit im Gedankeninhalte, das heisst einen Gegenstand, der die höchstmögliche Frage behandeln, und Grossheit in der Form, das heisst eine solche Gestaltung, welche über alles Nebensächliche und zum Gesammtwesen Unnöthige hinwegsehe; man verlangte das Gepräge der Erhabenheit, kurz die höchste denkbare Leistung innerhalb der Kunst.

Diese Forderung bildet Anfang und Ende der älteren Aesthetik. Schnell war sie aufgestellt, schnell nach ihr alle realistische Kunst abgeurtheilt. Wer von ihr abwich, verfiel dem Fluche der nur mit dem Erhabenen zu befriedigenden Kunstrichter. Kaulbach war der erste. Bei echter Kunst, so lehrte man, müsse sich Form und Gegenstand so decken, dass sie ohne Ueberschuss, wie ohne Rest in einander aufgehen; der Maler solle im Kunstwerk verschwinden, damit dies ganz rein

die Darstellung der Idee sei. Man sah aber Kaulbach's Persönlichkeit deutlich in seinen Bildern. Darin lag für die Kritik jener Zeit eine tendenziöse also verwerfliche Selbständigkeit.

Aber es ist noch kein Kunstwerk entstanden, das so rein die Idee wiedergiebt, dass man an ihm nicht die Entstehungszeit und die Handführung seines Schöpfers, also den Stil erkenne. Die Aesthetiker hatten es leicht, etwas zu fordern, was thatsächlich nicht zu erreichen ist. Cornelius glaubte um gross sein zu können vom Nebensächlichen in der Natur absehen zu dürfen. Aber er sah von Dingen ab, die wir keineswegs für nebensächlich halten: nämlich erstens von der Farbe, zweitens von der richtigen Darstellung der Körper im Raume und drittens von der richtigen Zeichnung der Körper selbst. Diese Fehler zu erkennen, dazu waren die gelehrten Augen der Aesthetiker nicht genug an der Natur geschult. Sie nahmen das veränderte, also unwahre Bild der Wahrheit für hinreichend hin, weil sie die Wahrheit selbst nicht kannten, weil sie die Natur selbst genau zu betrachten vergessen hatten. Wir aber, die wir sehen gelernt haben, erkennen, dass es der alten Kunst nicht an Nebensächlichem, sondern an wichtigen Hauptsachen gefehlt habe, dass sie bei ihrer Lust, zu ,,abstrahiren'', von sich selbst abstrahirt habe, so dass nur der Gedanke übrig blieb und die Kunst verschwand.



Hans Bohrdt. Adjüs Lootse — Adjüs Kinnings!

Die Künstler aber schritten weiter. So sehr sie mit Vorwürfen überhäuft wurden, trauten sie mehr sich und ihrem Studium der Natur, als den Aesthetikern und deren abstrakter Lehre.

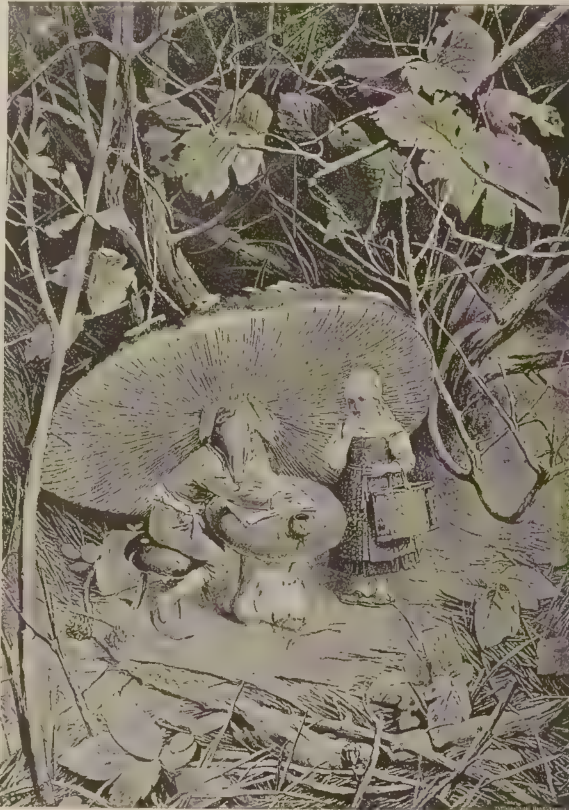
Von der grossen Historie war Kaulbach zur symbolischen Historie übergegangen, in der die nach bester Kraft realistisch dargestellten Figuren doch schon körperlich leben und weben, zugleich aber noch allerhand vorstellen sollten. Nun kam man zu dem, was die Aesthetiker mit Verachtung das „historische Genre" nannten, zu Bildern, die nur selten einen welthistorischen Gedanken, meist blos ein geschichtliches Ereigniss wiedergaben und dazu noch ohne die Absicht, damit ein Gesammtbild einer Welt von Ideen herzustellen, sondern nur in dem Wunsche, sachlich getreu den Vorgang zu schildern — die Gedankenreihung dem Beschauer überlassend. Das war die Kunst, welche in Frankreich und Belgien begann, in Lessing und Piloty bei uns die grössten Vertreter hatte.

Sie findet sich noch auf unserer Ausstellung in einigen grossen Gemälden. Aber diese bilden nicht mehr, wie früher, den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Auch diese Art Historienmalerei ist zur Rüste gegangen. Sie stirbt aus. Wir haben in Deutschland noch Vereine, welche sie mit reichen Mitteln unterstützt; aber die Maler finden sich nicht mehr, die sich nach ihrem Sinne unterstützen lassen wollen; die ausgesetzten Preise locken nicht mehr. Wie der historische Roman aufgehört hat zu blühen, so schwindet die historische Malerei dahin. Sie ist uns langweilig geworden; wir wollen vom Maler wie vom Dichter nicht Wissenschaft, sondern Erfahrung in Kunst übersetzt sehen.

Räumlich das grösste dieser Bilder ist die „Apotheose Kaiser Wilhelm's I." von Ferdinand Keller, soviel ich weiss, schon vor 1888 gemalt im Auftrage des Vereins für historische Kunst. Hier hat sich also der Künstler zum Gegenstande gefunden, nicht der Gegenstand zum Künstler. Apotheose nennt man die „Vergötterung" eines Menschen, seine feierliche Versetzung unter die Götter. Ich glaube nicht, dass eine solche sehr im Sinne des alten schlichten Kaisers war. Ich möchte daher lieber das Bild auf gut deutsch eine „Verherrlichung Kaiser Wilhelm's I." nennen. Denn die Fremdworte sind meist nur dann besser und schöner als die deutschen, wenn man sich recht wenig bei ihnen denkt. Also der Kaiser reitet zum Brandenburger Thor herein, Engel umschweben ihn, tragen ihm das Bild der Königin Louise voraus, die „wilden Männer" des preussischen Wappens gehen voraus, die Reichsgrossen, Herolde, Soldaten ziehen mit auf. Ob wohl vielen Beschauern sehr warm vor dem Bilde werden wird, dessen Ton so ganz und gar nicht dem Kaiser Wilhelm entspricht? Ob kommende Geschlechter hierin ihn und seine Zeit wiedererkennen werden? Ich glaube es schwerlich! Es scheinen also die Herren Besteller, die Männer, welche die Historienmalerei künstlich erhalten wollen, die Schuld an diesem Bilde zu tragen, wenigstens an seiner wohl sehr monumentalen, aber nicht erfreulichen Idee.

Ein Gegenstück bildet das grosse Bild „Alarich's Begräbniss" von Alois Delug, welches schon auf der vorjährigen Münchner Ausstellung sich befand. Der junge Gothenkönig erscheint auf ein Pferd gebunden und wird in sein Grab auf dem Grunde des abgeleiteten Busento geführt; Fackelschein beleuchtet den geheimnissvoll grausigen Vorgang. Es scheint mir aber ein etwas zu

grosser Apparat, um die Gedanken, die der Dichter Platen in wenigen Strophen erschöpfend gab, hier auf viel Leinwand und dazu noch wesentlich unvollkommener dargestellt zu sehen. Der Dichter nennt Cosenza, nennt den Busento, erzählt den ganzen Vorgang in voller Deutlichkeit. Hier muss ich ihn errathen, sagt mir erst geschichtliches Wissen, erst der Katalog, was auf dem Bilde vorgeht. Aber Wissen ist nicht Geist und Unterrichtetsein, ist nicht eine nöthige Vorbedingung für die Kunstbetrachtung. Geistreich scheint nur das Bild, das durch sich selbst zum Beschauer deutlich redet, eine Biblia pauperum ist. Gelehrte Kunst aber ist mir der Gegensatz von Kunst, nämlich unkünstlerische Kunst.


Eduard Unger. Briefsteller für Liebende.

Damit sollen die malerischen Eigenschaften des Bildes nicht getroffen werden: Der mächtig behandelnde Ton, die Sicherheit der Zeichnung, die völlig dem Ereignisse angemessene Haltung der Krieger und Arbeiter, des ganzen unheimlichen Heerbannes, sondern nur das Grundwesen der Historienmalerei, soweit sie Illustration zur Geschichte sein will.

Da hängt ein verwandtes Werk von Carl Voss in München: „Grata dei Conti": In einer Kirche steht eine alte, königlich gekleidete Frau mit dem abgeschlagenen Haupte eines Greises in den Händen neben der Bahre eines Jünglings. Das Stoffliche ist sehr interessant und mit ernstem Studium gemalt, der Ausdruck der Köpfe zeigt Grausen in verschiedenartiger Wirkung, aber das Bild erzählt uns den Vorgang nicht erschöpfend. Ich muss gestehen, dass ich vor dem Bilde keine Ahnung hatte wer Grata dei Conti gewesen sei, dass es mir trotz des Titels völlig unverständlich blieb. Ich habe dann zu Hause ein paar Bücher nachgeschlagen, um mich über den Vorgang zu unterrichten, weil es so süss ist, mit überlegenem Wissen prahlen zu können, als ich aber nicht gleich etwas fand, so habe ich die Sache aufgegeben und will das Gelächter der besser Unterrichteten gern über mich ergehen lassen.

Selbst jene Gemälde, die sich mit preussischer Geschichte beschäftigen, sind meist bestellte Arbeiten: Ernst Hildebrand in Berlin malte die Taufe eines Sohnes des Grossen Kurfürsten, wohl als Gegenstück zu dem früher ausgestellten „Abendmahl in beiderlei Gestalt"; Albert Baur



Hans Latt. Bachant.

in Düsseldorf einen Besuch Friedrich's des Grossen in Crefeld, derb, fast rein dekorativ; Anton von Werner stellte die Farbenskizze zu seiner Krönung König Friedrich's I. aus, welche er für die Berliner Ruhmeshalle schuf; Josef Scheurenberg giebt eine kräftige Skizze zu seinem Gemälde für das Berliner Rathhaus: „Markgraf Friedrich von Brandenburg wirft die Quitzow und ihre Genossen nieder". Das sind die Hauptwerke der deutschen Abtheilung. Man sieht, dass sie im wesentlichen von Aufträgen lebt, das heisst, dass die Maler in diesen Fällen darstellen, was man von ihnen verlangte, nicht wozu das Herz sie trieb. Und man merkt es den Arbeiten an, dass dem so ist, so tüchtig auch namentlich die beiden letzten Arbeiten sind. Eine freie Neigung für den Gegenstand glaube ich an Robert Warthmüller's „Friederich dem Grossen an der Leiche des Grafen Schwerin



H. Liesegang. Holländisches Dorf.

vor Prag" beobachten zu können, einer kleineren, malerisch sehr beachtenswerthen Arbeit aus dem Geiste der Werner'schen Schule heraus, aus dem Geiste der Klarheit, Sachlichkeit und etwas nüchterner Verständigkeit. Ein sehr achtbares Historienbild ist ferner der „Tod des Grafen Ernst von Mansfeld" von Robert Forell in Frankfurt a. M. Der Feldherr starb von zwei Offizieren gestützt, im Schmuck seiner Waffen, zu Wrakowicz in Bosnien. Sein Leben ist im Andenken Vieler erhalten, wenngleich nicht ein solches, welches der Menge, selbst der Gebildeten, wirkungsvoll vor Augen stehe. Von seinem Tode hinten tief in der Türkei, fern von den deutschen Schlachtfeldern, auf welchen er seinen Ruhm sammelte, habe ich erst aus dem Conversationslexikon erfahren. Schade um das trefflich gemalte Bild, dass es nicht Dinge darstellt, die unser Herz thatsächlich bewegen.



Richard Strebel. Im Kampf mit dem Bösen.

Das sind etwa die Reste der einst die Ausstellungen beherrschenden, ja fast allein für berechtigt erklärten Historienbilder. Nachdem man des geistreichen Inhaltes genug, übergenug bekommen hatte, ist man auf die wahrheitliche Darstellung des geschichtlichen Vorganges verfallen. Bei der höchsten Werthschätzung dieser Kunstweise, also auf dem Boden des historischen Romanes steht bei uns im Allgemeinen der Staat. Er allein mit seinen Aufträgen stützt dieses schon längst siechende Gebiet. Er ist noch nicht vorgedrungen zu jener Auffassung, dass das Kunstwerk um seiner selbst willen lebt und stirbt. Es will ihm einen ausser seinem Wesen liegenden Nebenzweck geben, will es zur Illustration, zum Lehrmittel machen, und vor Allem zu einem Mittel, die Vaterlandsliebe zu wecken! Ja das kann die Kunst freilich! Aber nur dadurch, dass sie gute, ächt deutsch empfundene, ächt deutsch zur Erscheinung gebrachte Kunstwerke, Bilder unseres Lebens mit unserem Herzblute malt oder bildet, nicht, indem sie vaterländische Gegenstände darstellt. Gut ist's, wenn Beides zusammenfällt. Aber unrecht ist's, die Künstler mit der Nase auf den Patriotismus zu drücken. Kunst ist Freiheit!



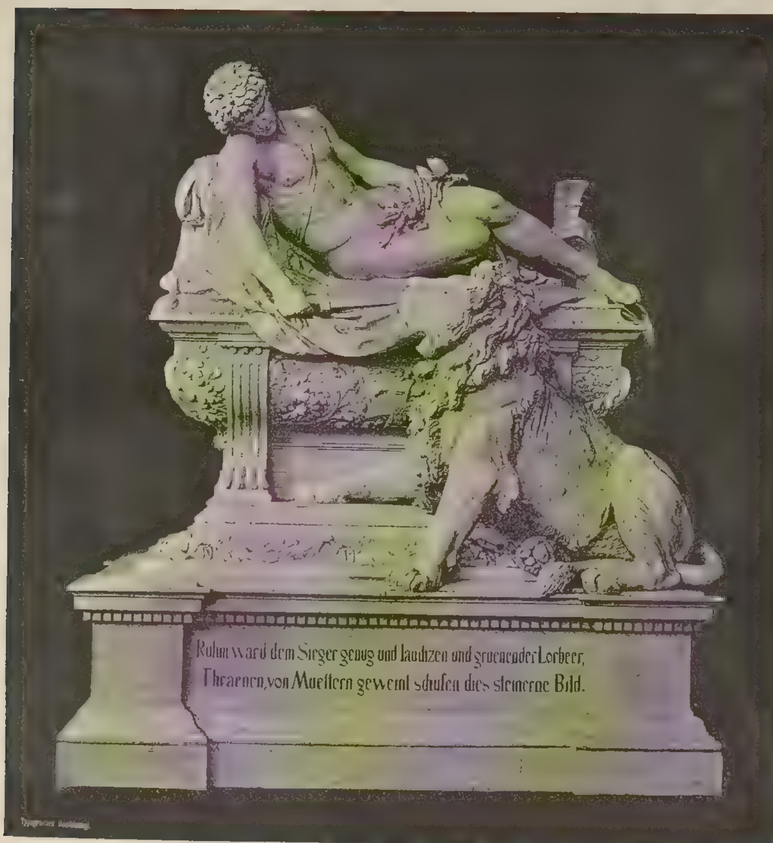
DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



Carl Hilgers. Gypsmodell zu einem Krieger-Denkmal für Düsseldorf.



Hugo Mühlig. Herbstmorgen.

II. Landschafts- und Genre-Malerei.

Eine malerische oder pittorseke Gegend nennt man eine solche, in welche sich so selten als möglich ein Maler verliert. Das ist ein alter Erfahrungssatz. Wenn einmal einer, der nicht Künstler ist, einem solchen einen Landstrich empfiehlt, so kann man ziemlich sicher sein, dass dieser nicht dorthin geht. Denn das, was der Reisende für malerisch hält, und das, worin der Maler seine Vorbilder sucht, sind fast zu allen Zeiten zwei grundverschiedene Dinge gewesen.

Die ältere Landschaftsmalerei fand das was sie suchte überhaupt nur stückweise in der Natur. Sie musste sich eine besondere, stilvolle Welt schaffen, um sich künstlerisch befriedigt zu fühlen. Wenigstens boten ihr deutsche Lande nur das, was sie spottend „schöne Gegend" nannten, also etwas, was nur dem Nichtfachmann gefällt; oder sie boten ihr die Vedute, Stoff zu einem Bildniss eines Stückes Natur, welches blos für den Einheimischen oder den Besucher, als Erinnerung, nicht aber einen allgemeinen künstlerischen Werth hat. Die Maler gingen fast ausnahmslos in's Ausland, nach Italien. Dort fanden sie wahrhaft bedeutungsreiche Gegenden. Man denke sich, wie sollte Jemand ein Dorf bei Berlin oder München darstellen, wenn er Rom und Athen malen durfte! Welche geschichtlichen Gedanken knüpften sich nicht an die Ruinenwelt, wie wurde durch sie auch das Unbedeutende ernst und gross: Ein Hirt, der auf den verfallenen Trümmern eines Jupitertempels sass, und ein Rind, welches die aus den Marmorblöcken des Forum Romanum vorspriessenden



Friedrich Heyser. Peri an der Himmelspforte.

Akanthusranken frass — das war doch etwas anderes, als die Heerden auf der Gemeindewiese; das war geistreich, historisch, stilvoll!

Und dann entdeckte man die deutschen Ruinen und wurde sich der nationalen Geschichte bewusst. Die Romantik begann die Malerei zu beeinflussen. Es entstanden zwei sich widerstreitende Schulen, deren eine auf Composition, die andere auf Stimmung sann.

Composition in der Landschaft! Das ist eigentlich ein Widerspruch. Denn Landschaft soll Darstellung der unbelebten Natur sein und diese ist ihrem ganzen Wesen nach zufällig nicht componirt. Nach altem Gesetz hatte aber der Künstler über der Natur zu stehen, sie nach künstlerischen Grundsätzen zu ordnen. Und das that er mit grossem Eifer. Der Gärtner war im Anfang unseres Jahrhunderts sein Vorgänger gewesen. Durch ihn sollte die von dem Rococogeschmacke verkünstelte Welt wieder einfach und dadurch edler, erhabener werden. Bald bot aber selbst die unberührte Natur nicht des Natürlichen, Poetischen genug in engem Raum. Und so wurde denn künstlich die Natur natürlicher gemacht, wurden Felsen gebaut, Bäume zu Gruppen verpflanzt, Durchblicke und Abschlüsse geschaffen, Haine und Fluren angelegt, Quellen gefasst, Wege in schönen, scheinbar zufälligen Schlängellinien angelegt, Beete mit Blumen nach den Regeln des Geschmackes vertheilt — und der „englische" Garten war fertig, der zwar für natürlich gilt, weil er nicht mehr mit der Scheere zusammengeschnitten wird, in Wahrheit aber mit der Natur nicht mehr zu thun hat, als der ältere, französische. So componirt der Gärtner heute noch die Natur, wie es die Künstler um die Wende des Jahrhunderts thaten.

Die Maler hatten ein System geschaffen, welches darauf hinausführte, ein Hauptmotiv etwa in die Mitte des Bildes zu setzen und die Umgebung so einzurichten, dass sie den Blick von jenem nicht abzieht, sondern geradezu auf sie hinlenkt. Man sehe alle gut stilisirten Landschaftsbilder. Rechts ein Baum im Schatten, links ein dunkler Strauch, beide verschieden geformt, um die der Natur nicht anstehende Symmetrie zu vermeiden. In der Mitte ein Weg, der zum Hauptmotiv, der Burg, dem Tempel, der Baumgruppe hinlenkt, hinten Hügel, und am Himmel Wolken, deren Linien alle sich ungezwungen, aber wirkungsvoll der Mitte zuneigen. Einige Figuren beleben den Vordergrund. Sie haben den Zweck, den geistigen Gehalt der Landschaft zu erklären. Es waren wohlgeordnete Parks, die man aus der Natur heraus malte durch Zusammenfügen von allerhand hier und dort gefundenen Motiven. So fand man eine abstrakte Schönheit der Massen und Linien, welche jener in der figürlichen Kunst entsprach und welche man für erhabener, sicher aber für geistvoller hielt, als die Natur selbst.

Die Romantiker legten dagegen das Hauptgewicht auf die lyrische Stimmung des Ganzen. Sie wollten nicht durch Linien auf den Verstand, sondern durch Farben auf das Gemüth wirken. Die verschiedenen Töne des Tages- und Nachtlichtes wurden verwendet, um freundliche oder düstere Gefühle zu wecken, der Ritter vor der Betsäule, der trauernde Schäfer, die Jungfrau an einem Grabe, waren Gegenstände, welche den Mittelpunkt einer abendlichen Waldlandschaft, einer



Phot. F. Hanfstaengl, München

In der Frühstückspause.



Max Nonnenbruch. Im Tannenwald.

Au in der Morgensonne, oder eines Nachtstückes im Kreuzgange boten. Die Stimmung sollte nicht nur mit jenen Kräften, durch welche sie in der Natur geweckt wird, auf den Beschauer des Bildes einwirken; dazu war die malerische Verfeinerung noch nicht gross genug. Der Maler stellte vielmehr die Wirkung an den Figuren im Bilde selbst dar, er erklärte sie uns, trat somit als Zwischenglied zwischen die Landschaft und den Beschauer — oft als ein recht aufdringlicher Erklärer der Stimmung!



Max Koner. Bildniss Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin von Pless.

Kaum hat ein anderes europäisches Land schneller die klassische wie die romantische Landschaft überwunden, als Deutschland. Heute sind beide Richtungen längst verschwunden. Ich wüsste auf der Ausstellung kein Bild zu nennen, welches ihnen noch angehörte, als wieder das eines Dresdners, Fr. Preller in seiner „Vision des heiligen Hubertus", in welchem die stilistische Schule seines Vaters, des Meisters der „Odyssee-Landschaften", noch mächtig ist. In den trefflichen Landschaften von Albert Hertel: „Villa am Strande" und „Sarazenenthurm", beide vom Strande von Rapallo, klingt die Richtung trotz koloristischer Vertiefung noch leise nach.

Schon seit den dreissiger und vierziger Jahren, früher als bei den Franzosen, etwa gleichzeitig mit den Engländern, beginnt in Deutschland der Realismus in der Naturauffassung sich Bahn zu brechen. Er geht seinen eigenen Weg, indem er anknüpft an die alte holländische Kunst, namentlich an den Maler Everdingen. Von diesem lernte er die Dinge malerisch, nicht wie es früher die Klassicisten thaten, architektonisch und nicht wie die Romantiker

dichterisch, zu sehen. Unter dem Einflusse des Realismus änderte sich langsam das Ziel der ganzen Landschaftsmalerei.

Andreas Achenbach ist der hervorragendste Vertreter dieser Richtung. Er hat in seiner Jugend sich romantischen Einflüssen hingegeben, obgleich er nach Everdingen norwegische Stimmungsbilder malte, ehe er Norwegen selbst sah. Aber unter dem Einflusse dieses Landes rang er sich frei von allen Nebenabsichten in der Kunst, von jeder Anlehnung an Altes, selbst von seinem Vorbilde, den Holländern. Der greise Meister hat denn auch sein ganzes Leben lang mit



Hans Bachmann. Hochzeitsmorgen.

Vorliebe nordische Gegenden gemalt, seien es die felsigen Küsten Norwegens oder die ebenen Gestade Hollands. Das Meer bildete den einen Zielpunkt seiner Darstellung, die Wolken den zweiten, das Land war ihm oft nur das beide verbindende Zwischenglied, an dem des Meeres und der Wolken Wirkung sich äussert. Dabei suchte er nicht nach Schönheit der Formen, nicht nach einer lyrischen Staffage, nicht nach einer in die Landschaft hineinzutragenden dichterischen Idee, sondern nur nach der Wahrheit, nach der rechten, ächten Wiedergabe der Natur, ohne Nebenabsicht, ohne zu komponiren oder besonders tiefe Gedanken in das Bild hinein zu geheimnissen. Nicht der Gegenstand machte die Schönheit des Bildes aus, sondern die Auffassung, die Wiedergabe

des Sturmes oder der sonnigen Klarheit, des dämmernden Abends oder der drohenden Gewitterschwüle. Die Natur erschien seinem freien, sinnigen Auge so reich, so bedeutend, so ernst, dass der Maler genug gethan habe, wenn er sie nur wirklich treu wiedergebe, wenn er ihr folge und den Wahn aufgebe, sie durch Umbildung verschönern zu können.

Dieser Realismus ist geradezu nordisch. Ihm folgte eine ganze Reihe aus dem Norden selbst stammender Künstler, die anfangs mit spitzem Pinsel und emsiger Hingabe an jede Einzelheit nach einer intimen Wahrheit strebten, später breiter und mächtiger wurden, die Natur in ihren Stimmungen belauschten und den Feinheiten des Lufttones, dem deutschen Walde, dem weiten Blick über die Haide, dem Hügellande unserer Heimath, der ganzen uns umgebenden Landschaft gerecht zu werden suchten. Früh folgten freilich viele dieser Maler dem allgemeinen Zug der deutschen Wanderlust nach Italien. Es ist fraglich, ob im Allgemeinen die italienische Natur sie gefördert habe. In ihr fanden sie zum Theil nur das wieder, was Poussin und die grossen Kompositions-Landschafter aus der Natur herausgelesen hatten. Die Bilder, welche früher in erster Linie die ganz unbefangene Wiedergabe einer Naturstimmung anstrebten, wurden angesichts der monumentalen Linienführung italienischer Gegenden wieder gegenständlicher, bedeutungsreicher. Aber die deutschen Italien-Maler, an der Spitze Oswald Achenbach, haben doch etwas Anderes jenseits der Alpen gefunden, wie die Klassicisten: Sie sahen die Sonnenwärme in ihren braunen Tönen, die Düfte der Fernen in ihrer vollen Feinheit, die Kraft der abendlichen Beleuchtungen, in welchen jede Farbe im Lichte, wie im Lokalton zu höchstem Feuer sich entfaltet. Noch heute sieht man auf der Ausstellung die realistische Kunst an klassischen Gegenden in ihrer höchsten koloristischen Steigerung in Oswald Achenbach's Cestuspyramide, oder in den Bildern von Albert Flamm, Ascan Lutteroth und zahlreichen Anderen.

Heute beherrscht der Realismus die Ausstellung. Es ist nicht möglich, auch nur kurz alle jene deutschen Landschaftsbilder hier aufzuzählen, welche seinem Zuge folgen: Es sind fast alle! Nur durch das Fortschreiten und die Kraft im Realismus unterscheiden sie sich unter einander. Immer noch steht Andreas Achenbach an der Spitze. Seine „Westphälische Mühle im Mondschein", sein „Emden" zeugen von der unverwüstlichen Kraft, welche ein emsiges Naturstudium dem greisen Meister verlieh. Seine Schule aber hat sich weit über seine Düsseldorfer Heimath erstreckt. Sie hat zunächst in Berlin Boden gefasst durch die Vermittlung des Norwegers Hans Gude. Um diesen wieder gruppirt sich eine Schule von Malern, die theils Norweger sind, theils Norwegen mit Vorliebe bereisen: Ludwig Munthe, Olaf Jernberg, S. Jacobsen in Düsseldorf, Adelsteen Normann, Carl Saltzmann, Hans Dahl in Berlin und andere mehr. Den Bildern aller dieser Künstler ist ein überaus kräftiger, gesunder, nervenerfrischender Ton eigen. Der Hauch der See geht durch ihre Bilder, kühl, salzig, belebend. Die Berge des schönen Nordlandes in Verbindung mit dem Meer, die starken Farbenwirkungen der nordischen Sonne, den grimmen Ernst und die nach ihm doppelt lachende Lust der Fjords zu schildern, werden sie nicht müde. Ihr Bestreben



Phot. F. Hanfstaengl München

Hymne.

geht auf Erfassen eines besonders wirkungsvollen Beleuchtungsmomentes und auf unbedingt ehrliche Wiedergabe desselben aus.

Ein anderer Zweig der Achenbach'schen Schule folgte dem Meister in die Niederlande. Dort giebt es keine Berge, wenig Punkte, die der Tourist aufsucht: Alte Dörfer und Städte hinter



Max Liebermann. Spitalgarten in Leiden.

nüchternen Wällen und Dünen, viel Sand, viel Wiesen, Alles breit hin gelagert, mit dem Blick in die Ferne, über Ebenen fort oder auf die See. Und andere neuere Maler sehen in holländischen Gegenden eine Beleuchtung, bei der das ganze Bild wie mit einem Milchglas bedeckt erscheint: Es sind die jetzt so viel bekämpften Hellmaler. Vor einigen Jahren traten die ersten bei uns auf: Fritz von Uhde, Max Liebermann, Franz Skarbina. Jetzt beherrscht der weissliche Ton schon die ganze Ausstellung. Bei H. Liesegang, Heinrich Hermanns in Düsseldorf, Ludolph Berkemeier, Carl Frithjof Smith in Weimar, Paul Vorgang, Hans Bohrdt, Fritz Fechner, Hans Hermann, Hans Olde, Paul Flickel, Müller-Kurzwelly, Konrad

Lessing in Berlin, Gustav Schönleber, Friedrich Kallmorgen, Hermann Baisch in Karlsruhe, Ludwig Dill, Hans von Bartels in München und bei vielen, vielen Anderen, findet man jetzt eine gewisse Stumpfheit der Farbe, eine Neigung, die Schatten in ein weissliches Blau aufzulösen, den Formen die alte Entschiedenheit und Klarheit zu nehmen, eine Kunstrichtung, welche die meisten Beschauer mehr abstösst als anzieht. Diese Landschafter, so wird wohl die Mehrzahl der älteren Beschauer sagen, malen nicht mehr was schön ist und auch nicht, wie es schön ist. Die Hellmalerei ist nun einmal Mode und da wird nun drauf los hell gemalt, mag es einem „höheren“ Geschmack genügen oder nicht!



Hermann Clementz. Nicht für euch!

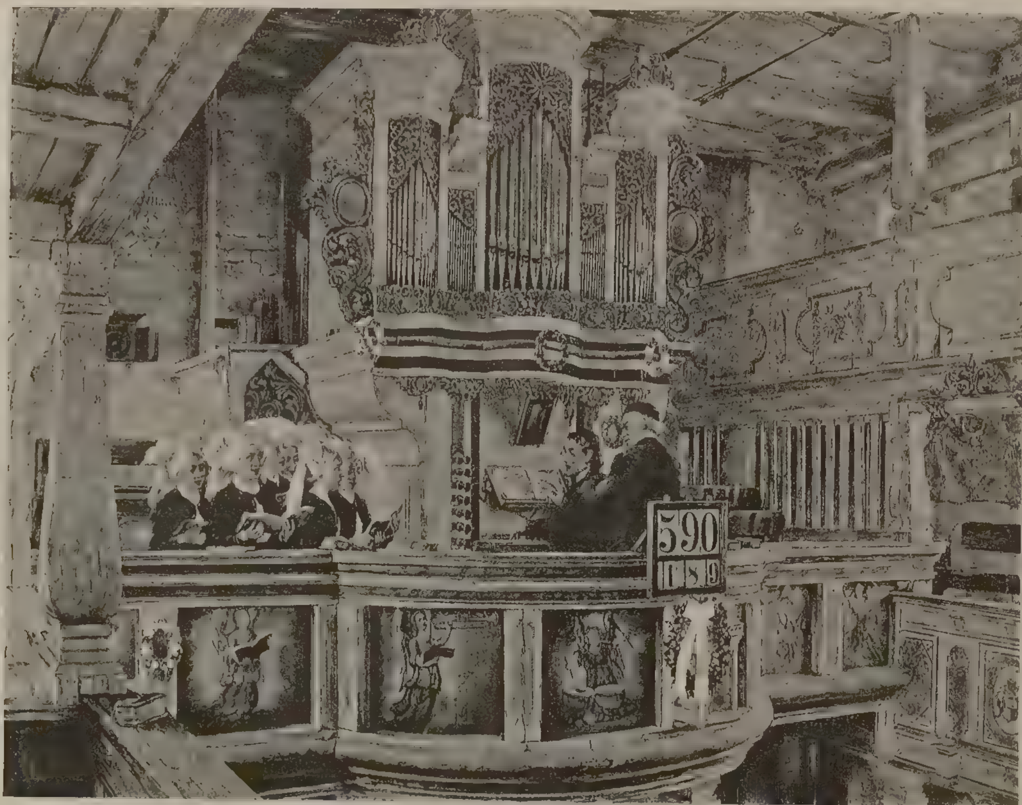
Nicht Jedem steht ein moderner Künstler zur Seite, damit dieser sich und sein Schaffen vor solchen Angriffen vertheidigen könne. Aber Jeder kann wenigstens ehrlich selbst das Streben dieser Männer prüfen, wenn er erst weiss, was sie wollen. Vielleicht ist daher Vielen ein Erklärer dieser Richtung nicht unerwünscht:

Wenn einmal so ein recht schöner Sommermorgen oder Mittag dich in's Freie lockt, so ein Tag, an welchem jeder Winkel der Erde schön ist, weil Sonnenwärme behaglich über der Erde brütet — dann ist der rechte Tag zum Studium der Hellmalerei. Schaue einmal nach einem benachbarten Baum und zwar zuerst in dessen Schatten: er erscheint dir tief, fast schwarz. Nun halte einmal gegen diesen tiefsten Ton in der Natur draussen einen dunklen Gegenstand, und sei es nur deine eigene, vom Dach der Laube beschattete Hand. Selbst die um die Weisse ihrer Haut besorgteste Frau wird dann nicht leugnen, dass diese Hand viel tiefer im Ton ist, als der tiefste Schatten in der Landschaft. Zwischen dem Auge und dem ferneren Gegenstand schwimmen so viel Stäubchen und so viel feiner von der Sonne beleuchtete Nebel, dass durch diese über die ganze Natur ein bleiweisser Schleier gebreitet erscheint. Du hast ihn bisher nicht beobachtet, aber wenn das Auge ihn erst einmal sah, diesen alle Töne mildernden, verfeinernden Sonnennebel, dann sieht man ihn plötzlich überall, dann empfindet man, dass er der eigentliche Maler in der Natur sei.



Benjamin Vautier. Ein Gast im Herrenstüb'l.

Oder sieh auf die Bäume dicht vor dir: Da sind viel grüne Blätter; aber jedes hat eine glänzende Oberseite, welche den blauen Himmel wiederspiegelt. Sieh dir einmal eine solche Blattfläche genau an, ob sie grün ist? Du wirst finden, sie ist blauweiss, das Grün schimmert nur



Otto Piltz. Gesangsprobe.

ganz bescheiden zwischen den starken Reflexen durch. Und nun sieh dir den ganzen Zweig an: Er ist voller weisslicher Flecken, er erscheint nur noch zum Theil grün, viel stärker aber ist der blaue Lichtton. Und dieser, der Ton der Helllichtmaler, ist nun auch für dich gefunden!

Denn diese Leute haben den sehr einfachen Gedanken, dass auch im Bilde schön erscheinen müsse, was in der Natur schön erscheint. Sie malen das, was dir draussen gefällt, so wie es ist — und doch gefällt es dir im Bilde nicht? Ist das ihr oder dein Fehler? Das kommt wohl daher, dass du dir die Natur nicht genug angesehen hast, dass du dir nur ein ganz allgemeines Naturbild schufst, und zwar dasjenige, welches die ältere Kunst in dir anregte. Du nennst gewisse Gegenden malerisch, weil sie dich an bereits gesehene Bilder erinnern; dir gefällt in der Natur nur das, was



Schwerttänzerin.



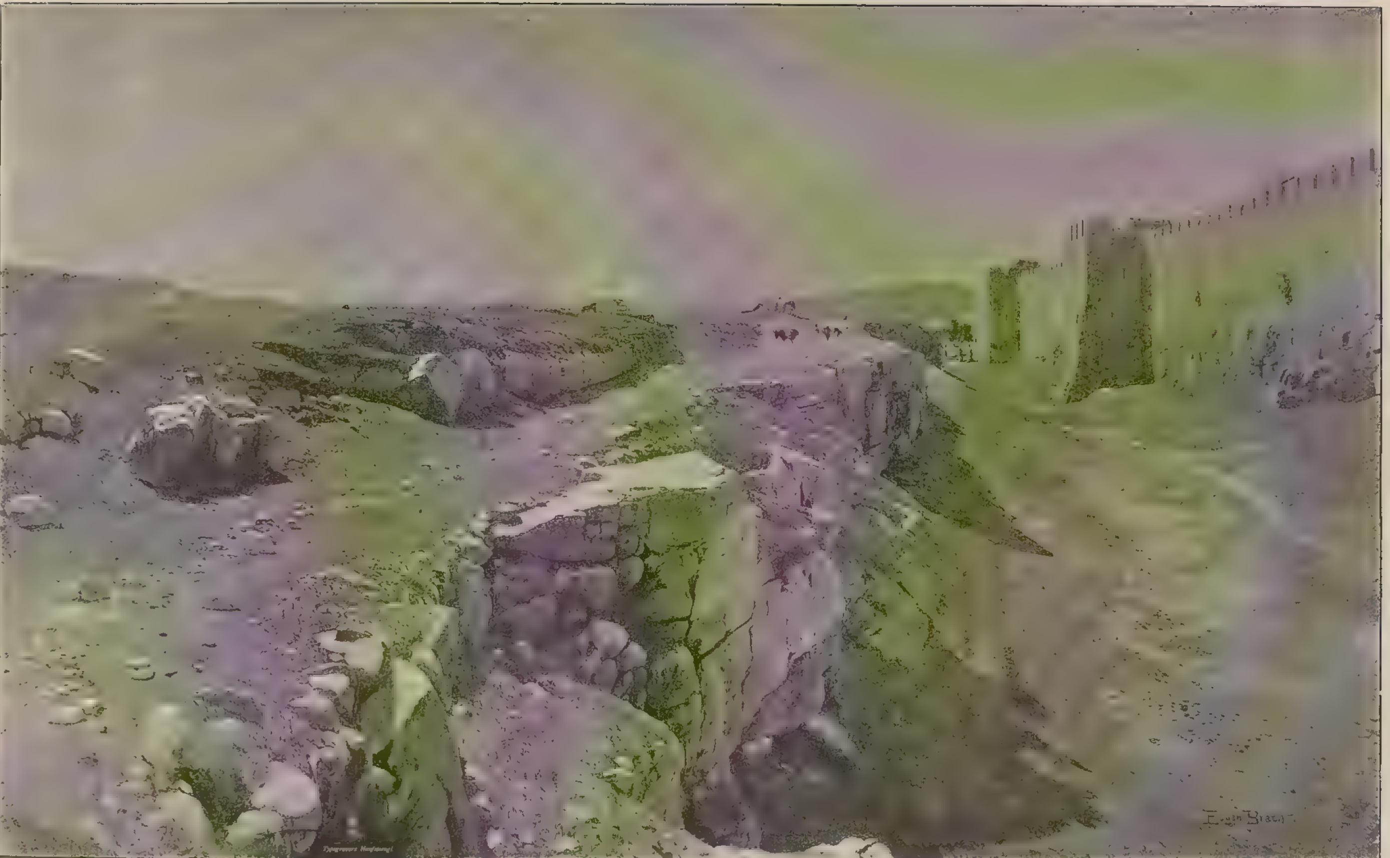
Friedrich Kraus. Bacchantin.

dir vorher im Bild oder im Garten gefiel. Bedenke wohl, dass dein Naturgefühl nicht ein selbstständiges, ursprüngliches ist, sondern dass du erst durch die Kunst auf die Schönheit der Natur aufmerksam wurdest. Kunstlose Völker haben kein Schönheitsgefühl, auch nicht in der schönsten Gegend! Die junge Kunst will dir nun zeigen, dass es malerisch überall ist, dass du dich nur umzusehen hast, um das Schöne zu finden. Sie ist also weit idealistischer als alle früheren Schulen, denn sie will dir die ganze Welt idealisiren!



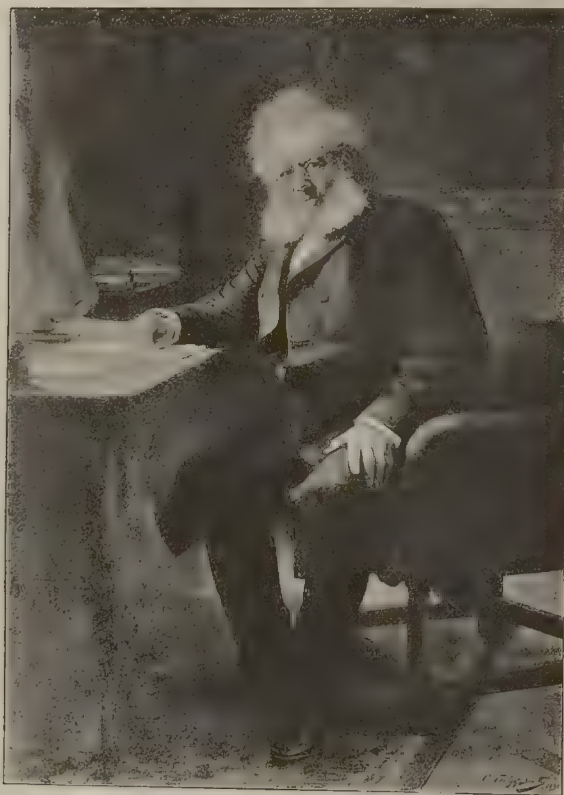
Ernst Paul. Sandalenbinderin.

Wir stehen in anmuthiger Gegend, ringsum Wald, Wiesen, Bäume. Drei Maler kommen an, um zu skizziren. Einer aus der ältesten Schule zeichnet hier einen Baum, dort einen Wegübergang, eine Schäferhütte, macht sich eine Farbenstudie vom Ganzen und geht, wenn er das Wenige gesammelt hat, welches seinem Schönheitsgefühl genügt, nach Hause, um daraus das Bild einer besseren Welt zu componiren und ihm einen tiefen Gedanken beizulegen. Aus der Gegend, deren einzelne Theile kunstgerecht zusammengerückt wurden, entsteht ihm ein germanischer Opferplatz oder eine Ruhestätte für Zigeuner. — Der Maler der jüngeren Schule setzt sich so, dass die sinkende Sonne eine schöne Baumparthie bestreicht, damit alle Farben tiefe und warme Töne erhalten. Dann ordnet er den Vordergrund, hebt einen Theil in der Mitte besonders hervor, und malt ein paar Stücke Vieh auf die Wiesen, um etwas Leben in die Landschaft zu bringen. Er sucht lange, bis er den rechten Standpunkt und die rechte Beleuchtung fand, malt fleissig nach der Natur, freut sich dessen, was ihm schön in ihr erscheint, ja macht sie absichtlich noch schöner, kräftiger, farbentiefer als sie ist. Dann nimmt er sein Studienblatt auch nach Hause, um es zu stimmen, d. h. um hie und da die Natur noch weiter



Eugen Bracht. An der Stadtmauer von Jerusalem.

zu ändern, angeblich zu verbessern. — Der Maler jüngster Schule setzt sich in die Natur hinaus und malt sie so wie er sie sieht, am Tag oder Abend, bei grellem Sonnenschein oder im Halbdunkel. Ihm ist's nicht um den einzelnen Baum oder das einzelne Stück Vordergrund zu thun, sondern um das allgemeine Gesicht der Landschaft, um ihr Licht, ihre Frische, ihre Eigenart, um das, dessen du dich später erinnerst, wenn du des schönen Blickes gedenkst: denn wer merkt sich, wer beobachtet überhaupt die Einzelheiten!? Und da malt er denn das Bild an Ort und Stelle fertig, ohne die Natur zu verbessern, weil er meint, Gott habe sie schön genug gemacht und an Sonne und Luft haben die den Boden ausnützenden Menschen auch noch Nichts verderben können!



C. Frithjof Smith. Henrik Ibsen.

Und darum „schmieren" auch die Hellmaler so: Sie sagen, die Sonne schmiert auch. Ob sie recht haben, darüber kann uns nur eigenes Hinschauen überzeugen. Lasse einmal Jemand im hellen Sonnenglanze auf dich zukommen, oder im Halbdunkel herantreten nnd untersuche selbst, ob du jedes Fältchen an seinem Kleide erkennst, ob nicht die Gestalten zu Massen werden, die Einzelheiten verschwinden, die Umrisslinien unfindbar sind. Und malte man die Welt anders als sie ist — so würde man ja damit sagen, sie sei nicht schön. Und sie ist es doch! Also haben denn doch die Hellmaler so Unrecht nicht.

Weil nun zweifellos die Hellmaler sehr recht haben, so zu malen, wie sie es thun, sind aber doch nicht die Anderen, die Aelteren im Unrechte. Wenn ich mir Landschaften wie die von Eugen Bracht, Carl Ludwig, Hermann Eschke, Louis Douzette, Otto v. Kameke, Stanislaus Graf von Kalckreuth in Berlin, von Ludwig Willroider, Fritz Baer in München, von Eduard Weichberger in Weimar und so vieler anderer tüchtiger Künstler betrachte, so finde ich in jedem von ihnen eine starke, gesunde Naturbeobachtung, nur dass der eine in kräftigen Kontrasten, der Andere in feineren, einheitlicheren Stimmungen das eigentlich Naturschöne



Robert Haug. Freiwillige Jäger.

betrachtet; jener den grossen Bergmassen und Baumriesen nachgeht, während der Andere in der Luft und der, die Umrisslinie aller Gestalten mit einem weissen Glorienschein umgebenden Sonne, das Schönste in der Welt sieht; der eine das Gewicht auf die Halbtöne, der andere auf die volleren Farben legt. Ganz wahr wird die Kunst nie sein können: Denn ihr fehlt das Licht im Bild, an dessen Stelle sie nur helle Farbe zu setzen vermag. Daher ist jede Malerei eine Art Umschreibung der Natur. Aber diese selbst ist zu reich, dass sie mit einem System sich erschöpfen liesse.

Wir, die wir nicht selbst Maler sind, wären aber Thoren, wollten wir uns auf eine Partei einschwören. Bei der mächtigen Geistesanstrengung, welche die Kunst fordert, ist es selbstverständlich, dass der Maler sich einer Richtung, die er einmal als gut erkannte, mit ganzer Seele hingibt. Aber der Beschauer hat das Recht und sollte auch die Kraft haben, die verschiedensten Kunstarten geniessend in sich aufzunehmen. Dazu sind sie ja da!


Otto v. Kameke. Winterabend.

Früher hat man streng auf Theilung der einzelnen Kunstarten gesehen. Wer ein Landschaftsmaler war, malte keine Figuren. Jetzt haben diese Unterschiede sehr nachgelassen. Früher war man „gründlicher". Der Figurenmaler musste Anatomie studieren, nach Gyps zeichnen, um Stil zu bekommen, dann alte Meister copiren, um die Farbe zu studieren, dann Compositionsübungen machen etc. Von all' diesen Künsten sieht man bei den Modernen nichts mehr: Sind die Bilder von Adolf Menzel, Franz Skarbina, Max Liebermann, Gregor von Bachmann, Viktor Weisshaupt und so manchem der Modernsten Landschaften oder Genregemälde? Malt Gotthardt Kuehl, Ludwig Frhr. von Gleichen-Russwurm, Hugo Vogel Portraits oder Genrebilder? Auch diese alte, in ihrer Strenge offen gestanden herzlich zopfige Unterscheidung hat ihre Bedeutung verloren, weil sie in der Natur nicht besteht. Wer malen, das heisst die gesehenen Dinge in Farbe darstellen kann, der braucht ihre Anatomie nicht zu kennen, wenn er nur ihre äussere Form versteht. Er wird erst die innere Construction des

Menschen und der Dinge zu ergründen haben, wenn er selbständig solche bilden, neu von innen heraus ein Kunstwerk aufbauen will. Ob das je einem Künstler völlig gelang! Ob er nicht stets besser that, sich an das zu halten, was er sieht, an die Oberfläche und deren Studium. Noch hat kein Künstler, selbst nicht Michel Angelo, versucht, flügeltragenden Engeln den eigentlich nothwendigen veränderten Knochen- und Muskelbau zu geben. Die Anatomie hat den Künstlern die Formen stets nur erklärt, nie aber sie bestimmt!

So halten sich die Modernen stärker an das lebende Modell, während die Alten mehr die Gliederpuppe, alte Meister und den Gyps zu Rathe zogen. Die Modelle waren auch andere: Früher

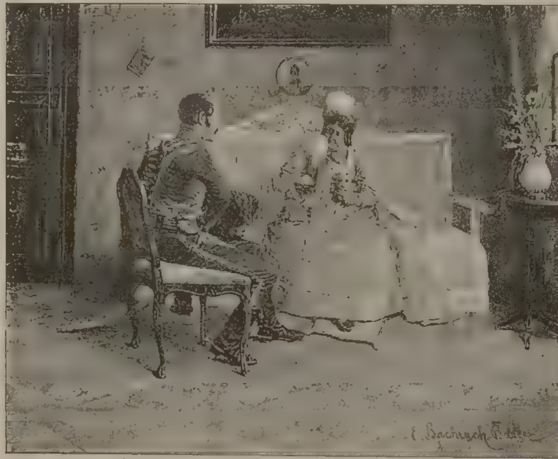


Adolf v. Meckel. Die Auffindung des Erschlagenen.

suchte man nach schönen Leuten, heute nach charakteristischen. Früher waren die Berufsmodelle in Flor, jetzt sind es die Bauern und kleinen Leute, schon deswegen, weil die Reichen nicht für eine Mark die Stunde still halten und die Modelle so gar wenig mehr von wirklicher Natur an sich haben. So sind wir denn zu jener Kunst gekommen, die man spottend „Armeleut-Malerei“ genannt hat. Auch sie ist der volle Gegensatz zu der Kunst, welche vorher herrschte, die ich die „Reicheleut-Malerei“ nennen möchte.

Die geschichtliche Kunst war vom Cothurn der Erhabenheit herabgestiegen. Jene höchste Spannung der Idee, die sich in Cornelius zeigt, war nicht dauernd erhaltbar. Die künstlerische

Phrase hatte schnell die Begeisterung abgelöst. Da kam in den 60er und 70er Jahren, in der Zeit des „wirthschaftlichen Aufschwunges“ die Malerei der Pracht zur Blüthe. Man durchsuchte die Welt und die Geschichte nach schönheitlichen Zeiten und fand die Schönheit in einer Fülle von reichen Stoffen, edlen Metallen, glänzenden Farben, „feeenhaften“ Stimmungen. Es war ein grosser Fortschritt, als man die Farbenpracht der Venetianer mit einem eifrigen Studium der Architectur und der Kleidung zu verbinden und so einen Stilcharacter in die Bilder zu bringen lernte, der sie den besten Alten nahe verwandt machte. Die jungen Künstler von damals triumphirten über die Alten. Sie hatten malen gelernt, sie wussten mit der Farbe umzugehen, sie sahen in der Welt und ihren Bildern berauschende Feinheiten des Tones, an welche jene nie gedacht haben. Sie erfüllten sich mit dem Glanz und der Festlichkeit Italiens, sie malten solche Bilder, wie Carl Becker's „Don Juan d'Austria zum ersten Male vor seinem Vater Karl V. in St. Just erscheinend“, eine Arbeit voll koloristischem Pathos, voll Freude am Glanz, an der Schönheit einer stilistisch fein gestimmten Welt.



Emanuel Bachrach-Barée. Die Kokette.

Ursprünglich war es meist ein geschichtlicher Vorgang, der den Hintergrund für diese Prachtentfaltung bot. Wie die Künstlerfeste ein Stück alter Welt neu im Leben entstehen lassen sollten, so malte man grosse Costümbilder, in welchen der gewaltige Farbenreichthum die Hauptsache, der Inhalt aber nur das „Substrat“ war. Der typische Meister jener Zeit, Hans Makart, liess sich oft erst von Freunden erklären, was seine halbfertigen Bilder eigentlich darstellen sollten. Er malte mit frohem Festsinne, er träumte sich in eine Welt üppiger Schönheit hinüber, der sich noch heute, nachdem das wüste Schimpfen über seinen angeblichen Realismus in seiner vollen Lächerlichkeit erkannt ist, jeder für heiteren Lebensgenuss Zugängliche gern und dankbar hingibt. Und doch ist auch diese Stimmung aus der Ausstellung wieder verschwunden. Wir sehen nur noch hie und da, in meist kleinen und kleinsten Bildern ein paar Landsknechte zechen, ein paar anmuthige Mädchenköpfe in der Gretchenhaube, eine dramatische Scene aus der Rococozeit, eine im Stil der deutschen Renaissance gehaltene Zusammenkunft von ein paar vornehmen Cavalieren und Damen oder dergleichen. Die Prunkmalerei, welche die Nation mit sich fortriss, ist zur Cabinetmalerei für vornehme Leute geworden, sie ist aus den Festsälen und Monumentalbauten an die Wände über dem Schreibtisch einer schönen Frau, in das Rauchzimmer eines Lebemannes übergesiedelt.



Paul Flickel. Septemberabend.

Gleichzeitig mit dieser Prunkkunst entstand das deutsche Genrebild. Es war dies trotz seines hässlichen Namens eine urgermanische Erfindung. Die Holländer hatten es zuerst ausgedacht, die Engländer haben es diesen nachgemacht, die Deutschen brachten es zur Blüthe. Von langher hat es sich bei uns entwickelt: Chodowiecky im vorigen Jahrhundert, Ludwig Richter, Waldhäuser und Andere in diesem, hatten es vorbereitet, Knaus, Vautier und Defregger haben es auf die höchste Stufe geführt.

Der grösste englische Aesthetiker, John Ruskin, griff noch vor zehn Jahren die Kunst Vautier's heraus, um an ihr zu beweisen, dass der auch von ihm bekämpfte Realismus unkünstlerisch sei: Wozu, sagte er, ein Bauernmädchen ganz naturgetreu, ohne einen tieferen Gedanken malen, da es ja viel verständiger ist, sich das Mädchen selbst anzusehen. Als die Deutschen anfingen, sich der Darstellung ihrer Volksgenossen mit der vollen Absicht auf Wahrheit hinzugeben, hielten auch bei uns dies Viele für ein Verbrechen an der Kunst und deren hohen Aufgaben. Was damals den Gebildetsten missbehagte, das ist jetzt Gemeingut der Nation geworden. Aller Realismus ist eben immer wieder im Lauf der Zeit zum Idealismus geworden.

Das Hauptgewicht legten jene Maler auf die Charakteristik. So lange es Kunst gibt, ist die Seelenmalerei nie so tief in den Menschen eingedrungen als damals. Man vergleiche die drei genannten Künstler mit den Niederländern, mit Teniers oder Ostade. Dort mit Vorliebe Carricatur, Uebertreibung, hier eine Vielseitigkeit und Innigkeit des Ausdrucks sondergleichen. In so einem Bauern ist nicht blos eine Leidenschaft, eine Stimmung ausgedrückt, sein ganzes Wesen in allen seinen reichen Schattirungen ist klar zum Ausdruck gekommen. Die Figuren sprechen, das Bild erzählt eine Auerbach'sche Dorfgeschichte, meist eine harmlose Kleinigkeit, manchmal aber auch einen ernsten Zwiespalt, das wilde Aufbäumen der Kraft und das schmerzvolle Dulden.

Den Malern dieser Richtung kam es darauf an, der Welt zu zeigen, welcher Reichthum an interessantem Leben im Bauernvolke, als dem der Ursprünglichkeit nach am nächsten stehenden, verborgen, und mit welcher Schönheit es noch verbunden sei. Und wie die Künstler neben den Fürstenhöfen in ihren Costümfesten auch ländliche Scenen darstellten, sich durch charakteristische Ausbildung ihrer Erscheinung, durch bäuerliche Kleidung zu schmücken trachteten, so war es die eigenartige Schönheit des Bauernthums, welche nun auch im Bilde gezeigt werden sollte.

Daneben malten Andere mit Vorliebe jene Theile modernen Lebens, in welchen die geschichtliche Form sich noch erhielt, in der die schöne alte in unsere angeblich so verächtliche Zeit hineinragte. Man denke z. B. an Grützner's oder Holmberg's Mönche und Prälaten in ihrer altehrwürdigen Tracht. Und wenn Grützner seinen Pfaffen auch gern in harmloser Heiterkeit Eins anzuhängen strebt, so schildert er sie doch immer als gemüthliche, frohgelaunte und in ihrer Fröhlichkeit den Beschauer mitreissende Vertreter einer minder hastenden, minder nüchtern gewordenen Zeit; selbst ihre Genusssucht ist durch gemüthvolles Behagen verklärt.

Oder Andere malten die Jugendzeit unserer Greise, die Tage, in denen der Grossvater die Grossmutter nahm, die Biedermeierzeit, wie man sie genannt hat. Und wieder Andere vertieften sich in die Kinderwelt, Ludwig Richter's Vorgang folgend, zeigten uns die Kleinen bei ihren Spielen



Robert Forell. Tod des Grafen Ernst von Mansfeld.

und in ihren Nöthen, bei ihren dummen Streichen und in der Lehre, in Verbindung mit den Alten und mit den Thieren; und wenn es ihnen gelungen war, die Mütter an die Kinderstube zu mahnen und den Vätern ein wohlwollendes Schmunzeln abzulocken, dann sahen sie ihre Kunst reichlich belohnt.

Einige Jahrzehnte früher hätte man den Künstler ausgelacht, der derartiges sich zum Gegenstand wählte. Man wollte Erhabenes: Fürsten, Helden verwirklicht sehen; oder Tiefes: Allegorien, Gottheiten. Auch heute ist man dem Genre weniger hold: Es hat uns zu viel Zuckerbrod gereicht, zu viele nette Kleinigkeiten, so dass wir es überdrüssig geworden sind. Die Zeiten sind ernster und die „Zerbrochene Arzneiflasche" oder „Der erste Rauchversuch" vermag uns nicht mehr anzuziehen. Wir sind auch volksfreundlicher geworden, meinetwegen socialistischer, denn in all' der Bauernmalerei steckt ein gutes Theil Hochmuth. Sie ist entstanden mit einem

lächelnden Zug um die Lippen, von Städtern, denen der Bauer eben recht war, um sich mit ihm ein paar Stunden zu vertreiben; von Leuten, die auf die zweifelhaften Vorzüge des neunzehnten Iahrhunderts sehr stolz sind und die vergangenen Zeiten für eben gut genug hielten, ihr Bestes zu unserer Unterhaltung an uns abzugeben; von Malern, die in der Absicht kindlich zu sein, dem Kindischen nicht immer aus dem Wege zu gehen verstanden. Wenn man diese Genrebilder betrachtet, so hat man nicht den Eindruck, mit den gemalten Gestalten sich allein zu befinden, ein Dritter, der erklärende Maler, sitzt mit am Bauerntische, in der Kegelbahn der Spiessbürger, unter der Kinderlaube, ein Mann, der über der Situation steht und sie uns freundlich erklärt, so dass wir uns nicht ganz frei den neuen Bekannten hinzugeben vermögen, dass wir immer sehen, auch diese nehmen sich zusammen, wollen als etwas erscheinen, was sie gar nicht sind. Der Zug des Theatralischen, der uns eigen ist, spricht leise, aber dem feineren Beobachter doch vernehmlich aus der Leinwand hervor. Es werden uns Geschichtchen aufgetischt, das Leben spielt sich nicht in seiner ganzen Einfachheit ab, es sind die interessantesten oder schönsten Leute der Gegend, des Städtchens zusammengetrommelt, um uns ein Bild eines Ganzen in engem Rahmen zu geben. Wir sehen die Welt vom Standpunkt des besuchenden Fürsten, nur in weise vorbereiteten Scenen, welche ein kluger Intendant zurecht legte, so dass man sie beinahe für unbeabsichtigt halten kann!

Die moderne Genremalerei ist minder wählerisch. Sie sucht nicht nach Typen, sondern findet diese in Jedem. Sie geht der Natur unbefangen entgegen; ja in der Absicht, nicht immer das zu wiederholen, was durch Andere in den Kreis des als schön Empfundenen eingeführt wurde, sucht sie das Elend, sucht sie durch fast wissenschaftlich getreue Darstellung der Welt, wie sie nun einmal ist, der Welt mit ihren Sorgen und Verkümmerungen, ihren Fehlern und Sünden, jene Sprache durch die Kunst zum Beschauer zu sprechen, die der vor dem wahren Bilde der Welt nicht Zurückschreckende im Leben findet. Schönheit ist Lüge in unserer schweren Zeit, sagen sie; fort mit der Heuchelei; fort mit der Verschleierung; baut eine neue Schönheit auf der Wahrheit auf, auf dem Erkennen der Welt; diese Wahrheit wird die Vorbedingung zur Besserung werden.

Und daher der Rückschlag; daher einige Jahrzehnte nach Makart jene „Armeleut-Malerei“, der vollste Gegensatz zu dessen Prunkkunst.

Und diese nun in Verbindung mit dem neu entdeckten weissen Lichtton — das gibt die Grundstimmung der neuen Kunst. In hunderten von Bildern ist sie vertreten. Staunend sehen sie die Alten als einen völligen Verfall der alten Kunst; hoffend die Jungen als den Grundstein für eine unserer Zeit ganz eigenartige, neue Kunst. Auf dieser Basis, so glauben sie, wird das zwanzigste Jahrhundert von der Nachahmung der Alten, der Renaissance und von der Nachahmung dieser, der zweiten Renaissance des neunzehnten Jahrhunderts zu selbständigem Schaffen kommen!



DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNST-AUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



Max Merker. Rom.



Ferdinand Brütt. Verurtheilt.

III. Bildnisse und Phantasiegebilde.

Im Gefüge der modernen Malerei spielt das Bildniss eine grosse Rolle. Ein Bildniss nennt man bekanntlich die künstlerische Darstellung eines Menschen, welche den Zweck hat, dessen Erscheinung in ihrer Eigenart festzuhalten und für kommende Zeiten zu übermitteln. Man sollte daher glauben, Bildnisse seien zu allen Zeiten gleichartig gemalt worden, nämlich mit dem Bestreben, den Menschen einfach wieder zu geben, wie er ist. Und doch weiss ein Kunstgelehrter sehr leicht zu unterscheiden, wann ein solches Gemälde entstand, selbst wenn ihm Bart, Haartracht und Kleidung nicht die Bestimmung erleichtern: Die Bildnisse verschiedener Jahrhunderte sehen eben verschieden aus!

Sehr klar wird man jederzeit die Erzeugnisse der letztverflossenen Kunstperiode erkennen. Man stellte sich damals die Aufgabe besonders tief: Es sollte das Bildniss nicht nur den Ausdruck der Züge wiedergeben, sondern auch den Wiederschein des Inneren; es sollte ideal sein, aber nicht im Sinne blosser Verschönerung, sondern durch Darstellung des geistigen Gehaltes. In diesem Sinne hoffte man, wie es hiess, das Bildniss dem Dargestellten ähnlicher zu machen, als er selbst es seinem Aeussern nach ist, weil dieses blos seine Gestalt, das Bild aber noch dazu seinen Geist



Georg Hom. Im Boudoir.

gebe. Auf das blosse Treffen des Mannes, der Frau legte man wenig Gewicht, denn es beziehe sich dies nur auf die Tagesmaske, welche unbewusst jeder Mensch trage; es komme vielmehr auf die Feinheit der Seelenbeobachtung, auf das Erkennen und Darstellen lediglich des Bleibenden und Wesentlichen in der Erscheinung an.

Das künstlerische Ergebniss dieser Auffassung war aber nicht so günstig, wie man erwarten sollte. Denn, wer je eine Bildniss-Gallerie aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts durchwandelte, wird alsbald erkannt haben, dass die Idealisirung, trotzdem sie keine blos formale, sondern eine innerliche sein wollte, zu einer grossen Verallgemeinerung, Verflachung des Menschenantlitzes geführt hat. Man suchte das Wesentliche in den Köpfen und fand dies in dem Gemeinsamen, d. h. in dem, was der Geistesrichtung der Zeit am meisten entsprach. Haben schon alle Menschen einer bestimmten Zeit durch gemeinsame Bildung und Lebensaufgaben eine gewisse Uebereinstimmung, die sich in ihrer Erscheinung auf Bildern schärfer ausdrückt, als dies wohl im Leben der Fall war, so wird diese Eintönigkeit noch stärker, wenn der auf gleichem Boden stehende Maler sie noch absichtlich steigert. Wir erkennen deutlich an einer freien Kopie, etwa nach Cranach's Lutherbildern, dass die Nachahmung im 18. oder 19. Jahrhundert entstand: der Maler durchgeistigt Luther eben trotz der Nachahmung des alten Werkes unabsichtlich mit dem Geiste seiner Zeit. Die Maler von neuen Bildnissen thaten dies absichtlich vor dem lebenden Modell. So schufen sie mehr Typen der Zeit als scharf gesonderte Individuen. Das Bildniss wurde zum Geschichtsbild, zum Spiegel einer ganzen Zeit, nicht wie es sollte, die Wiedergabe einer bestimmten Person.

Denn ich möchte doch glauben, dass der liebe Gott immer noch die Seele der Menschen besser zum Ausdruck bringt, als der idealistische Maler; dass selbst vom Standpunkt der geistigen Aehnlichkeit der Mensch selbst immer noch ein besseres Bild seines Innern ist, als das Werk des Künstlers. Daher scheint es mir die Aufgabe des Malers, den Menschen in seiner äusseren Erscheinung unverändert wiederzugeben, weil diese das reinste Ergebniss seines Seelenlebens ist.

Es ist kein Zweifel, dass die völlig realistisch arbeitende Photographie sehr gute Bilder eines Menschen geben kann, zumal die moderne, mit Trockenplatten arbeitende Technik, welche die Person in plötzlichen, ihr eigenartigen Bewegungen aufzufangen vermag. Das Geistige des Menschen kommt gelegentlich überraschend zum Ausdruck, mehr oft als in gemalten Bildern. Niemand wird leugnen wollen, dass wir sehr glücklich wären, ausser den Büsten und Bildern Goethe's Antlitz auch in Photographien oder in nicht idealisirten Darstellungen zu besitzen, den Mann kennen zu lernen, wie er war, nicht wie er nach Ansicht des das „Unwesentliche" aus seinem Antlitz fortstreichenden Künstlers sein sollte. Aber Niemand wird es einfallen, Photographien Unbekannter zu sammeln.

Und andererseits: Wir sammeln von Künstlerhand geschaffene Bilder von Männern, die wir nie sahen, deren Name uns nicht erhalten ist, ja der, wenn er zufällig auf uns überkäme, uns sehr gleichgiltig liesse. Was ist der Grund, dass diese Bildnisse trotzdem auf uns wirken, selbst



A. de Bañuelos pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Erwachen.



Louis Donzette. Lübeck bei Mondschein.

wenn die dargestellte Persönlichkeit herzlich unbedeutend ist? Doch nicht die Wiedergabe des Charakters, nicht die geistige Vertiefung, sondern die künstlerische Kraft der Vergegenwärtigung des Menschen, die Realität.

Auf der Ausstellung befanden sich mehrere Bilder Sr. Majestät des Kaisers. Hermann Prell, Rudolf Wimmer, H. von Angeli, Max Koner und Franz von Lenbach hatten uns den Herrscher, jeder in seiner Weise, vorgeführt. Das Bild des Letzteren würde die alte Schule ein realistisches genannt haben. Es hat nicht die Absicht, in den Zügen den Charakter im Allgemeinen darzustellen, ihnen die eigenartige Bildung zu Gunsten einer Idealität zu nehmen, will den Kaiser in einer ganz bestimmten Stimmung mit voller Wahrheit wiedergeben. Lenbach studiert bekanntlich seine Modelle derart, dass er sie in verschiedenen Augenblicken durch schnelle Skizzen, ja durch die Photographie festhält; aus der besten, die Gestalt am schärfsten erfassenden Aufnahme schafft er dann das Bild, welches selten die Merkmale seines Ursprunges aus der Skizze ganz verliert. Gerade das Augenblickliche ist meisterhaft festgehalten. Dass dieses Bild nicht blos als Kaiser-Darstellung, sondern auch als reines Kunstwerk für uns Werth hat, liegt nicht in der hohen Person des Dargestellten, seinem individuellen und socialem Range — diese werden ja auch in der schlechtesten Photographie wiedergegeben — sondern in dem Umstande, dass wir aus der Handschrift, der Pinselführung, der ganzen Darstellung den bedeutenden Künstler wieder erkennen, welcher die augenblickliche Erscheinung des Mannes in ihrer Vollheit erfasste und sie in einer deutlich kennbaren Weise uns vor Augen führte. Dieselben männlich ernsten Züge, von einem schwächeren Künstler gemalt, wirken minder künstlerisch auf uns, während selbst das unbedeutendste Gesicht den Maler zu einem höchst erfreulichen Bilde begeistern kann, oft gerade dadurch, dass man sie in ihrer Flachheit vollkommen klar erkennt. Wäre es wahr, dass die Wiedergabe des geistigen Gehaltes im Dargestellten den Werth des Bildes ausmacht, so würde von Geistlosen ein gutes Bild gar nicht herzustellen sein.



Anton Hess. Knabenbildniss.

Das Streben also, das Bildniss auf die völlige Ergründung des Charakters aufzubauen, den Schwerpunkt auf diesen, statt auf die Darstellung zu legen, erwies sich wieder als ein solches, welches nur auf Abwege führte. Der Wahn, dass der Künstler über seinem Modelle stehen müsse, dass er diesen bis in die letzte Tiefe zu enthüllen habe, nahm uns die freie sinnliche Kraft der Anschauung. Noch nie hat ein Mensch den andern völlig begriffen. Selbst Gatten finden nach langer Ehe zu ihrer Ueberraschung wie anders sie denken, als sie von einander erwartet hatten. In dem Erfassen des geistigen Gehaltes eines Menschen durch den Maler liegt vielmehr regelmässig ein Hineintragen der eigenen Ideen in den Dargestellten. Der Geist des Künstlers äussert sich darin, dass er das Aeussere des Menschen in einem Augenblicke festhält, in welchem dieser sich in seiner Vollheit gibt. Das wird er sehr selten oder nie vor dem photographischen Apparat thun. Das schnelle Auge des Künstlers sieht ihn im Gespräch, in der geistigen Erregung und weiss ihn festzuhalten, selbst wenn der augenblickliche Zug aus den Mienen schnell wieder entschwand. Dadurch hört dann die Gestalt auf im Bilde Pose zu stehen, beginnt sie wahrhaft lebendig zu werden. Und das ist es, was Lenbach's Bilder uns so werth macht. Der geistige Inhalt Bismarck's, Moltke's ist nur einer — Lenbach hat die grossen Männer sehr verschiedenartig und immer gut gemalt. Nicht, weil die Männer ihrem Wesen nach, sondern weil sie sich ihrer äusseren Erscheinung nach änderten; weil derselbe Mann zu verschiedenen Zeiten ein verschiedener ist; weil er nicht das Bleibende im Kopf suchte, sondern das Augenblickliche. Ein edler Mensch hat viele Gesichter, von welchen keines sein Wesen erschöpft. Er lässt sich nicht in eine Mustermiene zusammenfassen. Der idealistische Maler alter Schule wollte aber nur ein völlig richtiges Bild aus ihm herauskonstruiren.



Henrik Nordenberg. Plauderstündchen.

Wie verschieden erscheint, wie wir sehen, den Malern unser Kaiser, ein junger Mann, in dessen Antlitz noch nicht durch Falten und Runzeln eine leichter lesbare Schrift eingezogen ist. Hat einer ihn ganz ergründet? Ich glaube, er selbst wird dies keinem völlig zugestehen!

Aber an Unbefangenheit hat die Bildnissmalerei gewonnen, seit man sie nicht mehr auf psychologische Untersuchungen begründet. Das spüren wir besonders im Frauenbild: Welche ruhige Anmuth tritt uns da entgegen, welch' liebliches Frauen- und Mädchenthum. Dadurch, dass die Erscheinungen in schlichter Redlichkeit wiedergegeben sind, ohne dass die Gestalt etwas Bedeutendes sagen oder vorstellen soll, hat die ganze Kunstart mächtig gewonnen. Wollte man früher im Bildniss eine Art Geschichtsmalerei sehen, so finden wir heute reizvolles Genre in ihr. Es erzählt uns nicht von den und jenen besonderen Eigenschaften, sondern lässt sie uns in der Darstellung suchen und finden, wie wir sie am lebenden Menschen zu errathen streben. Der Ausdruck der Köpfe ist dadurch minder scharf, aber vielseitiger, das Mystische in jeder Menschenseele, die kostbare Unklarheit mit sich selbst, die jedem Werdenden eigen und das schönste Gut der Anstrebenden ist, wird uns in ihnen offenbart. Der Realist erweist sich wieder als der Bescheidenere und dadurch Tiefere, als der Idealist alter Schule, der über die Dinge herrschen wollte und sie daher nach alter Regel in angeblich wesentliche und unwesentliche theilte.

Der bildnissartige Zug der Unmittelbarkeit geht durch die ganze moderne Figurenmalerei. Man sehe die Darstellungen des modernen Lebens, etwa Bilder, wie Walther Firle's „Im Trauerhaus“, Carl Marr's „In Deutschland 1806“, Gustav Marx' „Zur Soirée“, Woldemar Friedrich's „Hymne“, Max Nonnenbruch's „Im Tannenwald“ — um nur einige hier durch Bilder erläuterte Beispiele herauszugreifen. Einst galt dies als Vorwurf, jetzt ist es längst eine Forderung oder doch geduldet. Menschen wollen wir sehen, nicht eine Sammlung von merkwürdigen Charakteren, Menschen in ihrem ächten Denken und Fühlen, in ihrer ächten Erscheinung, inmitten der sie umgebenden Welt. Die Kunst soll sie uns mit aller Anstrengung ihrer Kraft wahrheitlich vorführen, ohne Sorge um ihre Idealisirung. Diese bringt die menschliche Schwäche von selbst; beabsichtigt ist die Schönheit Koketterie; unbeabsichtigt wirkt sie aus den realen Dingen heraus auf uns als köstlichstes Himmelsgut.

Nun freilich scheinen hier noch weite Kreise der Kunst unserem Wohlgefallen verschlossen. Man höhnte im alten Lager nicht wenig, als die Realisten plötzlich begannen, unwirkliche Dinge zu malen. Ihr Vorbild und Führer war Arnold Böcklin. Zahlreiche Maler sind ihm gefolgt, theils unmittelbar, theils in alter Weise die Phantasie auf nie wirklich erschaute Dinge hinüberspielen lassend. Bilder wie das „Presto agitato“ von Friedrich Bodenmüller, „Almenrausch und Edelweiss“ von August von Heyden sind ja nicht realistisch im nüchternen Sinne des Wortes. Sie stellen nicht Etwas dar, was in der Natur sich abspielte, sondern Etwas was der Künstler im Geiste sah: einen Traum, eine plötzliche Eingebung der Phantasie.

Wer die Natur gründlich ansieht, der lernt sie nach Massgabe seiner persönlichen Kraft mehr oder minder genau, nach dieser oder jener Seite ihrer Erscheinung hin kennen. Er erfüllt sich so sehr mit ihrem Bilde, dass er sie im Geiste frei wieder herzustellen vermag. Der erfahrene Maler wird gerne und oft sein Naturbild an der Wirklichkeit zu erfrischen suchen, aber er wird im Stande sein, aus dem Gedächtnisse ein getreues Naturbild zu schaffen. In ihn ist ein Theil der göttlichen Schöpferkraft übergegangen. Aus dieser heraus schafft er Neugebilde, frei, nach seinem Gutdünken, nur gebunden durch den Umfang seiner Naturerfahrungen.



Alois Eckardt. Glashütte.

Böcklin hat unzähliges abenteuerliches Gethier gemalt; nie aber eines mit anderen als in der Natur vorhandenen Gliedern. Er bildete den Drachen aus Theilen des Krokodiles und der Schlange, mit den Flügeln der Fledermaus und mit dem Leibe der Kröte — aber er erfand keine Form, die es in der Welt bisher nicht gab; schon aus dem Grunde, weil dies schwerlich Jemand kann. Er erfand auch keine neue Farbe: Er gab dem Meer wie dem Himmel sein tiefstes Blau, den Wiesen ihr leuchtendstes Grün, den Stoffen die glänzendsten Farben; er schwelgte in Tönen von unerhörter Kraft; aber er trug auch hier nur das in der Natur Gesehene zu märchenhaften Gebilden

zusammen. Und was ihn uns besonders verehrungswürdig macht, das ist eben sein Vermögen, in der Natur, nicht in alter Kunst seine Vorbilder zu finden. Er gibt uns ganz Neues, indem er uns zeigt, wie reich die alte Welt noch an mystischer Tiefe ist; er weist uns auf Wunder der Augenblicksstimmung hin, indem er das Malerische mit dem Gemüth eines Märchendichters erfasst. Er gibt uns seine Naturerfahrung, sein unmittelbares Schauen, obgleich in seiner Seele sich die Natur räthselhaft wandelt. Nirgends nimmt er von Anderen Entlehntes auf; überall regt sich in ihm die schöpferische Kraft des ächten Kenners der Natur.



Carl Bennewitz von Loefen jr. Bildniss der Frau B. v. L.

Er stellt eine zweite Schule des Realismus dar, die idealistische. Eine solche erscheint wie ein Widerspruch. Aber die jüngsten Wandelungen der Kunst, Arbeiten von Franz Stuck, Wilhelm Trübner, Hans Thoma, Max Klinger u. A. haben uns bewiesen, dass sie im Kommen ist. Aus der ernstesten Hingabe an die Natur, einer Hingabe von solcher Innigkeit, dass sie nicht zwischen den Formen und Gegenständen der Erscheinungswelt wählt, sondern freudig hinnimmt, was die Welt des Lichtes ihr bietet, tritt nach und nach eine solche Kenntniss der Formen und Farben hervor, dass diese dem Künstler auch vor dem geschlossenen Auge in voller Deutlichkeit erscheinen, selbst im wachen Traume seinen Gebilden alle Merkmale voller Realität geben. Und so entsteht aus dem redlichen Malen von Menschen und Dingen, aus dem früher verpönten „Abschreiben“ der Natur endlich die Kraft, deren Gebilde nicht blos nach überkommenen Gesetzen und erlernten Regeln zusammenzustellen, sondern mit der Freiheit eines wahren Schöpfers dem Geahnten Leben und Gestalt im Bilde zu geben.

Es ist ein ungeheurer Unterschied zwischen den Allegorien alter Zeit und den phantastischen Lebewesen der jüngeren Künstler. Jene waren erklügelt und gelehrt, diese sind erträumt und empfunden; jene sind Werke des Denkens, des Verstandes, diese Werke des mit Eindrücken gesättigten Künstlergeistes, sinnlich empfangen und sinnlich zur Darstellung gebracht; jene bedeuten Etwas, sollen Etwas vorstellen, diese sind Etwas, sollen Etwas vorleben: meist das Leben der Freude,



Berthold Genzmer. Sorgenlose Tage.

der bewussten Kraft, der Lust am Dasein. Sie riechen nicht mehr nach der Lampe des Gelehrten, sie bringen in die Ausstellungen und Gallerien den Duft der Tannen, die Thaufrische des Morgens, den Hauch nationaler Kraft.

Viele Züge unseres modernen Realismus sind von den Franzosen entlehnt. Die ältere Schule, namentlich jene Piloty's, war dies nicht minder. Der Austausch zwischen den Völkern vollzieht sich zu leicht, als dass man ihn hindern könnte. Die Piloty-Schule brachte aber zahlreiche Schöpfungen hervor, die trotz des fremdländischen Ursprunges der Maltechnik ganz deutsch sind. Aus dem neuesten Kunstwesen scheint sich die nationale Sonderart noch schneller und schärfer heraus zu entwickeln. Die dämmernde Unergründlichkeit der deutschen Seele ringt sich mächtig, mit der Kraft eines künstlerischen Mysticismus aus der neu gefundenen Wahrheitsliebe hervor. Aber nur ein Künstler, der selbst der Natur ihre Offenbarungen zu entlocken versteht, der mit klarem Auge vor die Erscheinungswelt tritt, nicht durch Seitenblicke auf fremde Kunst verwirrt wird, nur ein solcher wird dem unerreichbaren Ziele auf geradem Wege entgegenschreiten.

Denn wir dürfen nicht hoffen, jemals die vollendete Schönheit zu erreichen, da sie ja auch niemals vor uns erreicht wurde. Immer klebt ihr das Menschenthum als Stil an. Im reinen, geraden Anstreben, im offenen Ringen nach ihr liegt der höchste Ruhm!



IV. Bildnerei.

Keine der Wandelungen, welche die Malerei durchzumachen hatte, ist der modernen Bildnerei erspart worden. Nur hat sie hinter sich einen Riesen, der grösser ist als alle anderen Helden der Kunst, die Antike, die Marmor-Offenbarungen hellenischen Geistes.

Sie werden ewig das Vorbild der Bildhauer bleiben. Nur die Betrachtungsart wandelt sich bei diesen. Wir sollten nie vergessen, dass es nicht der allgemeine Menschengeist war, der die vollendeten Werke Athen's oder Olympia's schuf, sondern dass sie die Blüthe eines kleinen Volkes darstellen, dass sie hervorgegangen sind aus der geschichtlichen Bildung des Stammes der Griechen, erblüht auf der buchtenreichen Halbinsel, unter ganz besonderen Umständen. Und dass daher die Nachahmung der griechischen Kunst nicht zu beginnen hat mit der Kopie ihrer Werke, sondern mit der Herausbildung eines ebenso starken örtlichen und nationalen Geistes und mit der Entwicklung des Schönheitsgefühles aus dem Boden des fest erfassten Volksthumes heraus. Sollen wir eine Kunst ächt hellenischen Geistes haben, dann muss sie so modern und so national sein, wie es jene des Phidias zu seiner Zeit gewesen ist. Und bekanntlich wurde der grosse Meister verklagt und in den Kerker geworfen, weil er das Bild Lebender auf dem Schild der Athene



Alex. Sokoloff pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

La Dame au chapeau.



Theodor Rocholl. Kampf um die Standarte.

anbrachte, weil er also ein Realist war im Vergleiche zu den älteren, noch mit typischen Gestalten arbeitenden Bildhauern. Seine Grösse besteht in der Kraft dieses Realismus.

Nichts hat uns Moderne mehr daran gehindert, hellenischen Geistes zu werden, als die übermächtige Schönheit der fertigen Werke dieses Geistes. Wir kommen immer wieder auf den Gedanken, wir könnten uns die Arbeit des Herausschaffens eigener Kunst aus dem Nationalbewusstsein ersparen und in durchaus unhellenischer Weise das als schön erkannte Fremdartige einfach nachbilden. Es ist wunderbar, wie schwer es der Bildnerei wird, diesen Irrweg zu verlassen, den fremden Idealismus, der im Grunde für uns keiner ist, aufzugeben und den allein berechtigten, den auf eigene Naturbeobachtung begründeten an dessen Stelle zu setzen.



Paul Souchay. Bei der Toilette.

Man sehe beispielsweise die Gewandstatue. Noch das 16. und 17. Jahrhundert schuf das Bild des Menschen in der Kleidung und der ganzen Haltung, in welcher dieser einherging. Die vielen Männer in Rüstungen, die Frauen in Kopftüchern und langen Kleidern auf alten Grabdenkmälern beweisen dies. Unbefangen wurde die Wahrheit wiedergegeben, bis die Mode Kleider von so leichten, flatterigen Stoffen schuf, dass es dem Marmor, der Bronce, fast unmöglich wurde, sie nachzuahmen. Bernini und seine Schule versuchten theilweise das Unerreichbare, aber schon wendete man sich überall mit Begeisterung der Antike zu, also auch der Nachahmung fremder Tracht und Haltung. So kam ein Riss in das Schönheitsempfinden: Während man einen nationalen und eigenartigen Geschmack für die moderne Kleidung am Körper besass, der das antike Kostüm für den Lebenden als unanständig verpönte, galt dasselbe vom modernen Gewand für die Statue. Leben und Kunst wurden zu Gegensätzen, die sich heute noch nicht mit einander ausgesöhnt haben. Die Künstler aber kamen auf den



Henryk von Siemiradzki. Bacchanale.

bequemen Ausweg, den fortbildenden Geschmack des Lebens als Mode lächerlich zu machen und den zur Antike rückbildenden für den wahrhaft erhabenen, lebendigen zu erklären

Lange Zeit genügten der Welt die antiken Kleider, um den modernen Menschen im Bildwerk schön erscheinen zu lassen. Man liess ihm die zeitgemässe Kopfbildung, ja selbst die Allongeperücke. Sowie die Zeitkleidung wieder etwas mehr für plastische Darstellung sich eignete, wie z. B. zu Ende des vorigen Jahrhunderts, ging man wieder auf sie zurück. In jener Zeit sind Werke geschaffen worden, welche die völlige Durchdringung der modernen Auffassung mit plastischem Geist wieder in hoher Vollendung zeigen.

Da erfolgte der vielgerühmte Umschwung zum Hellenismus durch Winkelmann und Thorwaldsen. Wie werden spätere Zeiten über diesen urtheilen? Er bedeutet die Vernichtung der wieder langsam erstandenen neuzeitigen und nationalen Anschauungen zu Gunsten einer unbedingten Huldigung der von griechischer Kunst abgeleiteten Schönheit. Mit dem Spottworte „Zopf" lehnte man Alles ab, was die letzten drei Jahrhunderte geschaffen und erreicht hatten. Indem man an das Höchste, an die ersten Werke Griechenlands anknüpfte und jedes Werk in Hinblick auf diese betrachtete, erniedrigte man sich selbst. Früher, in der Zeit des Barockstiles, nahm man antikes Gewand und behandelte es modern, nach eigenem Schönheitsempfinden, jetzt nahm man modernes Gewand und behandelte es antik, nach fremdem Schönheitsgefühl. Die Statuen des 17. und 18. Jahrhunderts sind ächt in der Empfindung, zeitartig. Die Statuen des 19. sind nachgemachte Antike, ihrer Zeit fremd. Die Einen sind Werke erster, die Anderen zweiter Hand. Man gehe einmal in das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen, um zu erkennen, welch' ein Geist der Leere, der Unfreiheit, der Nachempfindung, des Virtuosenthums, namentlich in den späteren Werken des einst masslos gefeierten Künstlers steckt.

Unzweifelhaft hat die seelische Wärme der Romantik viel dazu beigetragen, die Bildnerkunst aus der reinen Schönformerei herauszureissen, ihren Werken wieder eine Seele, Eigenart zu geben. Die unmittelbare Nachahmung der Gothik war freilich zumeist ausgeschlossen; diese hatte sich eben erst aus der typischen Gestaltungsweise zum Realismus, d. h. zur tieferen Naturbetrachtung, durchgearbeitet, als die Antike über die Alpen kam und ihr das Leben unterband. Man musste sich an den allgemeinen Gehalt der mittelalterlichen Kunst halten und an seine nationale Bedeutung, um vom Mittelalter Nutzen ziehen zu können.

Es wurde also trotz der Romantik keine Statue in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geschaffen, die nicht in der Form der antiken Regel nachgebildet worden wäre, auf die das Schönheitsgefühl der Griechen nicht den entscheidenden Einfluss hatte. Der deutsche Bildhauer schuf das Schöne nicht heraus aus dem, was er in der Natur sah, sondern er versöhnte die Erscheinung des deutschen Mannes, des deutschen Weibes, so gut es eben gehen wollte, mit der antiken Form. Schon in der Schule geht noch heute die absichtliche Verbildung unseres nationalen Empfindens los. Wir lehren den Kindern nicht zeichnen, was die Natur ihnen bietet, was sie in dieser für

schön finden, sondern geben ihnen eine antike Palmette als Vorbild, indem wir den armen Erstaunten erklären, diese sei vollendete, abgeklärte Schönheit, an ihr mögen sie sich bilden. Während nur die reifeste Bildung uns Werth und Unwerth dieser Form begreifen lässt, wird sie, weil antik, den Kindern zur unverstandenen Nachbildung empfohlen. Dann kommt der Gypskopf an die Reihe und verfolgt den Kunstjünger bis in die Academie. Noch hat er nicht gelernt ein Stück Natur recht zu erfassen, sich selbst aus der Fülle der Erscheinungen das ihm Gefallende, ihn Ansprechende, ihm eigenartig Erscheinende zu wählen, da wird ihm das Werk eines Meisters als Vorbild hingestellt, der in seiner Weise die Natur aus der Vollkraft seiner Individualität heraus umbildete. Und man sagt ihm dabei nicht etwa: Suche das Charakteristische in der Natur mit derselben Kraft und Selbständigkeit wie der Meister! sondern man ruft ihm zu: Wage nicht in der Natur etwas Anderes für schön zu halten, als Das, was der Meister aus ihr wählte! Das ist ideal, die übrige Natur ist realistisch, hässlich! Und so erreicht man denn, dass der Jünger die Welt voller griechischer Statuen sieht und jene Formen in ihr für schön hält und schliesslich überhaupt allein findet, die ihm als mustergiltig gelehrt wurden.



Otto Erdmann. Ein wichtiges Kapitel.

Dem Laien geht es ähnlich. Er will Schönes sehen; schön ist die Antike; von Jugend an hat er sie lieben gelernt. Also ist das der Antike Widersprechende nicht schön. Es handelt sich ja meist in der Bildnerei um die menschliche Gestalt. Er weiss vielleicht sehr wohl, dass die Venus von Milo in modernem Gewand ziemlich unbeholfen aussehen würde. Er hat vielleicht ein sehr klares Gefühl dafür, dass jenes Mädchen, jene Frau, die ihm die Schönste auf Erden zu sein scheint, wesentlich anders gestaltet ist als jene für vollendet erachtete Statue. Er hat zwei Arten von Idealismus in sich: Einen für's Leben und einen für die Kunst. Um die Erstere ist's ihm ernst, sie bestimmt sein Glück und seine Neigungen, die Andere ist die anerzogene, Diejenige, welche er sich für Stunden des Behagens als angenehmes Spielzeug aufhebt. Eine wahrhaft nationale Kunst werden wir aber erst haben, wenn beide Geschmacksformen zusammentreffen, wenn der Bildhauer

es wagen darf, das uns als das schönste erscheinende Weib zu bilden, wie es ist, wenn der Idealismus erst auf der Wahrheit sich aufbaut, ernst und überzeugt, ohne Nebenblicke auf alte Geschmacksrichtungen.

Noch wagen es Wenige bei uns, rechte ächte Realisten zu sein. Die Belgier und Italiener sind uns in dieser Beziehung weit voraus. Ihre Werke freilich werden sehr viele Beschauer abgeschreckt haben. Sie widersprachen gründlich ihrem Geschmack. Mit Staunen sagten sie sich: Das Werk, das mir roh, hässlich, ja widerwärtig erscheint, soll schön sein? Nur Geduld, nur redliche Hingabe, du Verbildeter! Schön im landläufigen Sinne soll es nicht sein. Denn das heisst ja nur, dem alten Geschmacke gemäss. Für schön, für vollendet galt einst der Apoll von Belvedere, der Laokoon. Heute, seit wir Phidias kennen, ist uns die Begeisterung Winkelmann's für diese Werke schon ein Beweis dafür, dass das Urtheil sich wandelt. Sie gelten jetzt allgemein als Werke der „Verfallzeit". Dagegen ruht das Auge der Archäologen mit voller Bewunderung auf den Frühwerken hellenischer Kunst, während der verstorbene berühmte Bildhauer Hähnel einst von diesen zu mir sagte: „Es ist ein Trost zu sehen, dass es auch Griechen gab, die nichts gekonnt haben!"

Zunächst wollen die Modernen nur charakteristisch sein. Goethe sagte in seiner Jugend, der Zeit seiner gewaltigsten Grösse, als er als einer der Ersten erkannte, dass die von Allen als hässlich verachtete gothische Baukunst schön sei: „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre grosse Kunst, ja oft wahrer und grösser als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wenn seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott wirksam in seiner Ruhe umher nach dem Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen... Und lasst diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniss zusammenstimmen; denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig!"

Charakteristisch sind jene Werke der neuen Richtung, daher einzig und wahr; aus inniger, einiger, selbständiger Empfindung geboren, daher die Grundlage für das wahrhaft Grosse. Auch wir haben Künstler, die dem hohen Ideal zustreben, charakteristische Schönheit zu schaffen. Der Grösste unter ihnen, Hildebrandt, blieb freilich der Berliner Ausstellung fern. Aber in Reinhold Begas lebt etwas von diesem Wesen, in seinen Büsten, in manchen seiner Statuen. Viel hat er von den Bildhauern der Renaissance gelernt, die, noch nicht von der antiken Form gemeistert, ihrem Empfinden folgten, die darum dem verbildeten Idealisten alter Schule kaum minder unschön erschienen als die Modernen. Viel hat er auch von den Barockmeistern übernommen, bei welchen die starke Meisterschaft die antike Ueberlieferung zu eigenwilligen Thaten begeisterte. Das, was



Andreas Achenbach. Emden.

den klassischen Bildhauern als vollkommener Zopf erschien, was sie im Namen ächter Kunst am liebsten zerschlugen und zerstörten — das erscheint ihm wieder als Anregungsmittel. Man sehe zum Beispiel seinen „Raub der Sabinerin" oder Ernst Herter's „Seltener Fisch", Werke von so ächt barockem Aufbau, dass man sich erstaunt vor ihnen umschaut: Bin ich denn noch in Berlin, vor Werken Berliner Plastik, einer Schule, die einst ihren Stolz darein setzte, nichts zu machen, was nicht auch in Athen könnte geschaffen worden sein. Oder man schaue sich tief hinein in R. Toberentz' „Bildhauerin", die vor einer früheren Jury nie bestanden hätte. Denn sie hat



Hermann Hartwich. Bleiche.

Das, was man einst spottend „Abhängigkeit vom Modell" nannte, eine Taille — man denke, eine Statue mit Taille! Sie hat lebendiges, zitterndes, blühendes Fleisch voller Grübchen und reichem Muskelspiel, nicht abgeklärte Rundung; sie hat alle Zufälligkeiten des Lebens; sie ist ein Weib, wie unsere Weiber sind, sinnlich empfunden, mit warmem Herzblut geschildert, keine Göttin, keine bedeutungsreiche Gestalt, sondern nur eines: Ein Weib!

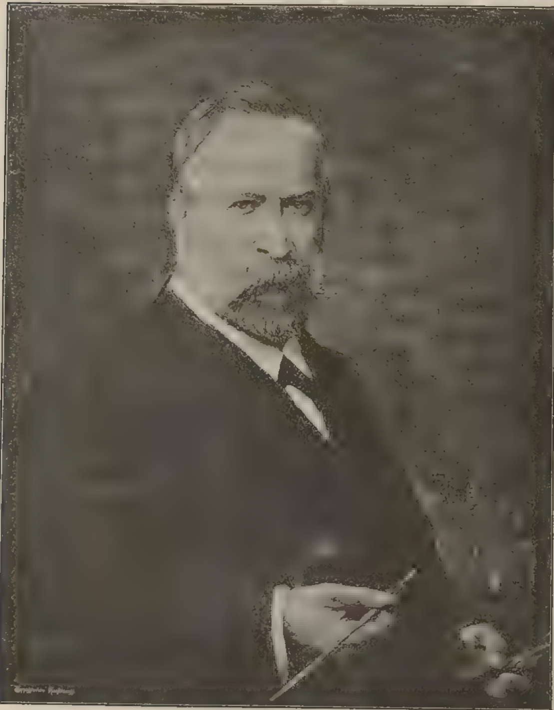
Der Bildnerei hatte die Antike den eigentlichen Ernst genommen. Was sollte sie schaffen? Religiöse Dinge? Das ging nur schwer an, das Christenthum erschien unplastisch. Das Ideal des Herrn war von der mittelalterlichen Kunst, namentlich der Malerei, geschaffen, es vertrug sich nicht

C. v. Gussow pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Die Dorfparzen

mit der antiken Form, der Heiland erschien jener Zeit als plastisch kaum darstellbar. Da man nicht den Muth hatte, ihn realistisch zu schildern, da man ihn immer zum „schönen Mann", als eine Art milden Apoll von Belvedere bilden wollte, so blieb man zwischen zwei angelernten Idealen hängen. Erst wenn uns die Wahrheit wieder als schön erscheinen wird, werden wir aus dem Charakteristischen, das auf uns ideal Wirkende auch für die höchsten Aufgaben der Kunst finden.



Hanns Fechner jr. Professor Ludw. Knaus.

Oder sollte die Bildnerei alte Götter neu erschaffen: Venus, Amor, Najaden u. s. w.? Besser als die Antike konnte sie dies doch nicht machen. Ernst behandelt wären sie eine Unwahrheit. Denn wer glaubt noch an diese Wesen, was sind sie uns? Scherzhaft behandelt bleiben sie im Niedlichen stecken. Man sehe beispielsweise die mit so grosser Meisterschaft behandelten Gruppen von Gustav Eberlein. Das Anmuthige an ihnen ist modern, das Klassische ist Verkleidung. Die antiken Namen der Statuen sind nur ein Vorwand für die Darstellung ganz modern empfundener Dinge. Ist der Bacchant von Hans Latt wirklich ein solcher? Es ist ein Junge, der mit einem Bock spielt. Nicht sein Bacchantenthum macht ihn für uns bedeutend, sondern das frische Erfassen der Knabengestalt, nicht sein Griechenthum, sondern sein Deutschthum. Mir will die antike Reminiscenz sogar als eine Entwerthung des Ganzen erscheinen! Wozu der Mummenschanz?

Oder soll man gar Allegorien schaffen? Eine Allegorie hat nur Sinn für den, der an viele Gottheiten als Verkörperung abstrakter Dinge glaubt. Die „Tugend" ist uns kein Wesen, sie ist ein ganz unkünstlerischer Begriff. Niemand hat sie bisher gesehen und niemand kann sie sichtbar machen. Ihre Vermenschlichung ist ein Gewaltakt an unserem Geist, der nur dadurch möglich wurde, weil kein Mensch sich Etwas bei ihm denkt. Wie soll der Körper der „Tugend" charakteristisch gebildet sein, wodurch unterscheidet er sich von dem der „Frömmigkeit", der „Weisheit", der „Gelehrsamkeit"? Meines Ermessens durch nichts. Erst die Embleme und vielleicht der Gestus unterscheiden beide. Die „Frömmigkeit" hat den Augenaufschlag nach oben und

gefaltete Hände; die „Weisheit“ schaut mit aufgestütztem Kopf in ein Buch. Sie beide dürfen sich nicht bewegen, um nicht ihr ganzes Daseinsrecht zu verlieren. Wie sie leben wollen, sind sie todt. Denn blickt die „Weisheit“ nach oben, so ist sie die „Frömmigkeit“ und schaut diese in's Buch so ist sie die „Weisheit“. Vertauscht man die Keule der „Stärke“ mit dem Schwert der „Tapferkeit“ oder der Wage der „Gerechtigkeit“, dann soll erst einmal Der kommen, der die Allegorien von einander unterscheidet!

Oder da ist als Beispiel Robert Cauer's „Quelle“. Sie ist ein etwas glattes, rundliches,



Victor Weishaupt. Auf der Weide.

nacktes Frauenzimmer. Warum aber „Quelle“? Weil Schilf neben ihr wächst und Wasserpflanzen in ihr Haar geflochten sind. Wenn ich nun mit Cauer darüber streiten wollte, indem ich das Marmorweib „Nixe“ nenne. Es sollte ihm schwer werden, mir zu beweisen, dass ich Unrecht habe. Mit der „Ophelia“ käme ich wohl auch noch unanfechtbar durch!

Das, was Werth an der Bildnerei hat, ist also nicht der Gedanke, die „Idee“, sondern die Gestaltung. Ideen kann Jeder haben, gestalten kann sie nur der Künstler. All' dieser „Ideenreichthum“ soll nur den Mangel an künstlerischer Kraft verhüllen. Nicht durch Embleme oder kleine



Caspar Ritter. Im Garten.


Fritz Schnitzler. Böse Zungen.

nebensächliche Züge soll man die Gestalten charakterisiren, zum Gedanken also erst die Gestalt suchen, sondern von der Form ausgehen und diese mit aller Kraft wahr und charakteristisch wiedergeben. Dann werden dem Beschauer die Gedanken schon selbst kommen, solche, an welchen in künstlerischer Beziehnng etwas gelegen ist, nicht blos Erinnerungen aus der Zeit, in der wir auf der Schulbank griechische Mythologie lernten.

Deutsch und modern soll die deutsche moderne Kunst sein! Das ist eine Weisheit, die scheinbar nicht erst bewiesen zu werden braucht. Vor zwanzig Jahren wäre man gesteinigt worden, wenn man sie aussprach. Damals hiess es, klassisch und stilvoll soll die Bildnerei sein. Und an dieser Forderung krankt sie noch heute.



DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



D. A. C. Artz. Nähmädchen im Waisenhaus.



J. Malczewski. Aus dem Leben eines Künstlers.

Germanisches und romanisches Wesen in der modernen Kunst.

Im deutschen Volk wie bei den deutschen Künstlern steht wohl der Gedanke fest, das Schaffen werde nur dann ein segensreiches sein können, wenn es ein volksthümliches ist! Aus dieser Ansicht heraus hat der deutsche Theil der internationalen Ausstellung gerade in seiner Heimath viel Angriffe zu erleben gehabt. Den Deutschen erschien die moderne Richtung ihrer Kunst nicht deutsch genug. Die Franzosen sind unverkennbar zur Zeit in Malerei und Bildnerei die führende Nation. Man darf sich nicht scheuen, es klar auszusprechen: Der Grundton der ganzen Ausstellung war ein vorwiegend französischer, obgleich bekanntlich Paris sich nur sehr wenig an der Beschickung betheiligt hatte. Am freiesten von diesem Grundtone waren unzweifelhaft die Engländer.

Mit Klagen und mit Ereifern ist gegen diese Erkenntniss nicht viel gethan. Es kommt darauf an, zu ergründen, wie die deutsche Kunst zur Abhängigkeit von ihrem wenig freundlich gesonnenen westlichen Nachbarn kam und wie sie aus dieser wieder herauszukommen vermag.

Als zu Anfang dieses Jahrhunderts sich grosse Umwälzungen im schönheitlichen Schaffen vollzogen, waren die eigentlich treibenden Kräfte ein Däne, ein Deutscher und ein Engländer: Thorwaldsen, Cornelius und Turner. Der Däne war zweifellos der geschickteste von ihnen. Er lehnte sich an Canova und die bestehende klassicistische Kunst an und gab ihr soviel von dem Geiste von Hellas, als er selbst von diesem in sich aufzunehmen verstand. Das heisst: er betrachtete die neuentdeckten Hauptwerke der Blüthe griechischen Schaffens mit den Augen seiner Zeit und schuf etwas, was diese Zeit für fast gleichwerthig mit dem Alten, weil ganz aus dessem Geist geboren, hielt. Als sich unsere Anschauung der Griechen durch neue Funde wieder änderte, sahen



C. Echtermeier. Kindergruppe.

wir Nachgeborene schnell, dass Thorwaldsen so wenig ein Hellene war wie Canova, dass seine Werke unendlich viel mehr vom Geist des 18. Jahrhunderts nach Christo als von jenem des 5. Jahrhunderts vor Christo hatten, und dass die Nachbildung, das Anempfundene, welches einst die Mitempfindenden entzückte, die Schwäche seiner Kunst bildete; nur soweit wie sie nicht „hellenisch" sondern eigenartig ist, vermag sie uns heute noch zu erfreuen.

Anders steht es mit Cornelius. Er suchte seine Vorbilder im Mittelalter. Da aber dessen Formen für das von ihm Erstrebte nicht ausreichten, musste er das Meiste aus Eigenem geben. Seine Werke sind bei seinen Lebzeiten nicht populär gewesen, sie sind es auch in der Folge nicht geworden. Aber sie zeigen eine scharfe, ächt deutsche Persönlichkeit und sie haben daher auch den Grundstein zu einer deutschen Kunst gelegt. So wenig es für uns Moderne möglich ist, in den sehr anfechtbaren Formen des Cornelius fortzuschaffen, so sehr wir in ihnen den Mangel eingehenden Naturverständnisses erkennen, so sehr die zu jener Zeit herrschende antikisirende Verbildung der Nation sich auch bei ihm noch geltend macht, so wird Cornelius doch immer mehr als selbständige Kraft erkannt und weit über seine Zeitgenossen hinaus als ein Merkstein in der Kunstgeschichte gefeiert werden.

Dem Dritten, dem englischen Landschaftsmaler Turner, ist man in England erst zu Ende seines Lebens völlig gerecht geworden, auf dem Kontinente überhaupt noch nicht. Er war der erste, der die Landschaft und das Bild überhaupt vom rein koloristischen Standpunkte sah, der nicht Gegenstände zu einer zeichnerischen Wirkung zusammenbaute, sondern das Licht wiederzugeben strebte, gleichviel um welche Dinge es spielte; der den weissen Ton des Tages erfasste und sich begnügte, den Eindruck einer Stimmung festzuhalten, ohne mit der genauen Wiedergabe der Einzelheit sich aufzuhalten. Es ist der Beachtung werth, dass der Impressionismus, welchem er im höchsten Grade huldigte, demnach germanischen Ursprunges ist!

Den Schulen der drei germanischen Meister stand in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts als einzige gleichwerthige Macht in der Kunstwelt die französische Romantik gegenüber, welche sich auf die grossen italienischen Koloristen des 16 Jahrhunderts stützte. Die Entscheidung im Kampfe zwischen der deutschen oder dieser französischen Kunst schwankte lange. Die Engländer, obgleich geographisch und kunstgeschichtlich den Franzosen viel näher stehend als uns, wendeten sich mit voller Entschiedenheit der Cornelianischen Richtung gerade in jenen Tagen zu, in welchen wir endlich selbst mit Pauken und Trompeten ins französische Lager zogen.

Die sogenannten Prä-Raffaelliten Englands haben in den 50er und 60er Jahren tausendfältig in der Presse und im Gespräch den Vorwurf ihrer Landsleute zu hören bekommen, ihr Schaffen sei nicht englisch, sondern deutsch, sie betrieben eine nicht nationale, sondern eine von uns, von Cornelius, Overbeck und ihren Genossen entlehnte Richtung. Das was sie heute noch auszeichnet, die starke Betonung der Persönlichkeit, des individuellen Schönheitsgefühles, die redliche



Ein Sommertag

Hingabe an die eigene, vorwiegend zeichnerische Naturbeobachtung, all dies offenbart einen mit uns gemeinsamen germanischen Zug ihres Wesens, der sich von unserer Kunstblüthe, eben von der Cornelianischen Zeit, die Anregung holte und der nun in glänzendster Weise sich fortentwickelte.



Ludw. Manzel. Friede durch Waffen geschützt.

Der als Lehrer der Malerei in England hochgeachtete und als ächt deutsch-mystisch-tiefsinnig bewunderte und bespöttelte Schweizer Füsli ist der Anbahner dieser Kunst gewesen; die grossen Historienmaler der 60er Jahre, Maclise, Dyce haben in Deutschland Studien gemacht, die Prä-Raffaelliten entwickelten sich alle unter dem Einfluss, welcher von den Vlamen und den Nazarenern ausging. Sie suchten nach Innerlichkeit, genauer, treuer, selbständig empfundener Naturwiedergabe,

betonten die Zeichnung mehr als die Farbe und wehrten sich gegen die übergrosse Macht des von Titian und Rubens ausgehenden gesteigerten Kolorits auf das Schönheitsideal.



R. Toberentz. Nymphe.

Dem entgegen standen die französischen Koloristen: Géricault, Delaroche, Delacroix, Ari Scheffer, Couture. Als nun in der ganzen geistigen Bewegung, in der Dichtung wie in der Politik die Franzosen zu den Führern Europas wurden, so auch in der Kunst. Fast alle namhaften deutschen Maler der koloristischen Zeit sind in Paris oder in dem, französischem Geiste ganz sich öffnenden Antwerpen in die Schule gegangen. Wir müssen uns klar werden, dass die Historienmalerei Pilotys und seiner Schule diejenige ist, welche uns am entschiedensten in Abhängigkeit von Frankreich brachte, mag der Gegenstand ihrer Bilder noch so sehr von deutschem Patriotismus triefen. Selbst in Männern wie Knaus ist die Malweise französisch, wenn auch der Gedankeninhalt des Bauerngenre durchaus germanisch, zuerst in England entwickelt erscheint, selbst in Paris in verwandter Form meist von Elsässern gepflegt wurde.

Wir Deutsche haben uns sehr lange wohl gefühlt bei dieser ihrem Ursprunge nach entlehnten Kunst. Bald waren die Kämpfe vergessen, welche ihre Einführung gekostet hat; aber es ist doch wohl gut, einmal wieder daran zu erinnern, dass z. B. die englischen Kritiker schon 1867 der deutschen Kunst Selbstaufgabe vorwarfen und erklärten, es werde bald nur noch eine englische und eine französische Schule geben; dass ferner Wilhelm Lübke noch in der dritten Auflage seines „Grundrisses der Kunstgeschichte“, also im Jahre 1866 sagt: „In einer zu äusserlichen Nachahmung der französischen Realisten ist das Talent von Ferdinand und Karl Piloty befangen“ und dass er



Andr. Askevold. Heimfahrt von der Senne.

anerkennt, die damals ‚moderne‘ deutsche geschichtliche Malerei habe ihre Anregung von den belgischen „Realisten“ erhalten.

Das also, was wir der jüngsten Kunstrichtung bei uns vorwerfen, gilt von der älteren mindestens in gleichem Maasse. Wenn man der Schule Uhdes ein Verlassen des nationalen Kunstschaffens vorwirft, so thut man ihr Unrecht: Es handelt sich im schlimmsten Falle um ein erneutes Anknüpfen an Frankreich, eine Anlehnung an die dortige Kunst von heute, statt an die vor dreissig Jahren.

Wenn ich die Engländer als die von französischem Einfluss freieste Nation bezeichnete, so ist es wohl wichtig, ihre Werke recht eingehend zu betrachten. Nun sind merkwürdiger Weise diejenigen unter ihnen, welche man am Strande der Themse am öftesten und vorwurfsvollsten als deutsch bezeichnete — gerade diese von den Kunstfreunden und Kritikern bei uns am wenigsten beachtet und verstanden worden. Wir sind eben an der Hand der französisch-romantisch-koloristischen Kunst so unserem eigenen Wesen entfremdet, dass wir seine Wiederspiegelung in fremdem Volksthum nicht mehr zu erkennen vermögen, dass das Germanische in fremder Kunst nicht mehr zu uns spricht, ja uns komisch, lächerlich erscheint.

In England streiten wie bei uns eine Anzahl Schulen miteinander um die Gunst des Volkes. Die älteste ist jetzt schon die der Prä-Raffaelliten, die ihren Anfang nahm in den fünfziger Jahren, also zu der Zeit, in welcher die Deutschen der Schule des Cornelius entliefen, um in Paris bei Delaroche zu studiren. Einige der Führer dieser Schule waren auf der Berliner Ausstellung vertreten. Die beiden Vorläufer sind Ford Madox Brown und George F. Watts. Brown hat zwei Skizzen zu seinen Fresken im Rathhause zu Manchester ausgestellt: „Altrömische Baumeister gründen die Stadt“ und „Wyclef vor Gericht“. Das erstere entstand in den 60er Jahren, das zweite 1855. Ferner hat er einen „Sardanapal“ nach Byrons Dichtung eingesendet, ein neueres Werk des nun 70jährigen Künstlers. Die deutsche Kritik hat über diese Bilder so gut wie nichts gesagt, sie ist achtlos an ihnen vorbei gegangen. Für England bedeuten sie ein Theil nationaler Kunstgeschichte, der Befreiung aus der Abhängigkeit von dem angelernten italienisch-niederländischen Ideal, von dem romanischen Kolorismus, der auch dort üppig in's Kraut geschossen war. Verstanden haben Brown ausser seinen Landsleuten bisher nur die Franzosen: der Kritiker Dancourt nannte ihn einen Maler, „der nicht nur seinen Tagen zur Ehre gereicht, sondern seine Zeit um einen unvergleichlichen Typus bereicherte“. Man lese, was Ernest Chesneau über ihn, den Maler der grössten dramatischen Bewegung sagt, der „seine Schaffensweise mit jedem seiner Gegenstände mit seltener Geschmeidigkeit ändert“ und dessen Fresken zu Manchester die glänzende Bekrönung einer schönen Künstlerlaufbahn seien? Nicht ohne Neid sah ich, dass wohl die Franzosen, nicht aber wir die Fähigkeit haben, das Schöne zu verstehen, selbst wenn es uns fremdartig sei. Der Idealismus unserer Kunstfreunde ist eben leider zumeist viel gröber, einseitiger. Und doch war

namentlich in den früheren Arbeiten des Künstlers eine so entschiedene und eigenartige Kraft, dass man hätte erwarten können, sie werde in Anerkennung oder Ablehnung die Geister auf sich lenken.

Von Watts waren zwei Bilder ausgestellt: „Christenthum", welches 1875 gemalt wurde und ein Bildniss des Geigers Joachim, welches der Meister eigentlich: „Eine Studie bei Lampenlicht" nennt, vom Jahre 1867. Beide Bilder hat Watts mit zahlreichen anderen seiner Werke schon seit Jahren der englischen Nation geschenkt. Diese zahlt ihm seine Arbeiten so gut, dass er sich den Luxus gestatten kann, das Beste, was er schafft, für seine eigene freie Verwendung zu behalten.



Carl Saltzmann. Constantinopel

Auch diese beiden Bilder haben in Deutschland keine Beachtung gefunden. Zwar müsste das erste schon durch seine Grösse Jedermann in's Auge fallen. Aber die Kritiker, welche ehrlich ihre Meinung sagten, erklärten zumeist, dass sie mit ihm nichts anzufangen wüssten. Das Volk der Denker gab sich gar nicht die Mühe, dem Gedanken des Bildes nachzugehen, das den Genius der Christenheit in lehrend bekennendem Gestus darstellt, während zu dessen Füssen die Confessionen, seine Kinder, Raum und Schutz finden.

Nicht minder übel erging es einem dritten Künstler dieser Richtung William Holman Hunt. Sein Bild: „Triumph der Unschuldigen" wurde geradezu in den Winkel gehängt und verlacht. Eine zufällig zu gleicher Zeit in Liverpool ausgestellte Wiederholung desselben rief dort solch freudige Erregung hervor, dass man eine öffentliche Sammlung unter den Bürgern veranstaltete, um das Werk für das städtische Museum zu kaufen. Man zahlte den selbst für England

hohen Preis von 71,600 Mark für das keineswegs sehr umfangreiche Bild. Das gibt abermals zu denken, gerade weil Hunt in früheren Jahren in England am meisten als Nachahmer der Deutschen angefeindet wurde. Sir J. E. Millais, den einstigen Genossen Hunts, der aber später zu Velazquez in die Schule ging, hat die deutsche Kritik freundlicher behandelt. Das heisst mit anderen Worten: Weil Millais, obgleich er ein Engländer in tiefster Tiefe blieb, doch in der Form und Farbe den Romanen und der Kunst der Renaissance Einfluss auf die Form seiner Werke gestattete, ist er uns, den Germanen verständlicher geworden. Die jüngeren Anhänger des Prä-Raffaellismus W. B. Richmond und Walter Crane hat man dagegen als seltsam, schrullenhaft, spleenig bezeichnet. Und doch ist gerade Crane einer der wenigen in Deutschland bekannten englischen Künstler, der Zeichner reizender Kinderbücher, die das Entzücken auch unserer Kleinen und Grossen bilden, ja mit denjenigen der Kate Greenaway und des Randolph Caldecott geradezu Ludwig Richter bei uns ersetzten oder verdrängten. Wie kommt es, dass die Deutschen das Bild „Fliehende Stunden“ nicht verstanden, obgleich es von einem ihrem Wesen so verwandten Manne geschaffen wurde?



Mich. v. Munkácsy. Porträt.

So stehen wir vor dem schwer lösbaren Räthsel, dass gerade das unserem Volksthum Verwandte in der britischen Kunst unserem Verständniss am fernsten steht, während sich in der an der Londoner Akademie betriebenen Schaffensart, die so international ist wie die jeder anderen Grossstadt, unser Geschmack mit dem der Engländer begegnet. Sir Frederik Leighton, der in Florenz, Frankfurt a. M., Paris und Antwerpen sich ausbildete, der eigentliche Träger des Inter-

nationalismus in der britischen Kunst, Hubert Herkomer, der seiner Schaffensart nach so rein englisch ist, dass man selbst seinen Darstellungen bayerischer Genrescenen auf den ersten Blick das Fremdartige anmerkt, L. Alma-Tadema, der Niederländer aus der Schule des Leys, der als fertiger Künstler nach England kam und noch 1867 in Paris als Niederländer ausstellte, — das sind die Meister, welche in Paris wie in Berlin der Menge, der Kritik und der Ausstellungsjury gefallen.



L. Horovitz. Porträt.

Das Beklagenswerthe ist eben, dass wir den Sinn für das Eigenartige, für diese stärkste Seite des germanischen Volksthums verloren haben. Die Engländer besitzen ihn noch, obgleich er augenblicklich auch dort zu schwinden scheint. Auch dort hat die scharf umrissene, selbständig empfindende Persönlichkeit Kämpfe zu bestehen, um sich durchzuringen. Auch dort gibt es Künstler, welche bei Lebzeiten unterschätzt, vernachlässigt, von der Mittelmässigkeit niedergeschrieen wurden: Haydon und Blake sind Beispiele. Aber mehr und mehr hat man drüben erkannt, dass man auf verschiedene Art kunstselig werden kann — man lässt die starken Talente nicht nur gewähren, sondern freut sich ihrer Eigenart.

Ich würde es für eine der grössten Dummheiten halten, wenn unsere Künstler jetzt nach England gingen, um dort zu lernen, wie sie es leider nur zu oft in Paris thaten. Lernen lässt

sich im Grunde nur die Technik. In dieser sind uns die Engländer nicht überlegen. Individualismus wird nicht erreicht, indem man Individuen nachahmt, sondern indem man den Muth hat, sich selbst auszuleben. Dass dies auch heute noch möglich sei, das ist die Lehre der englischen Kunstabtheilung auf der internationalen Kunstausstellung. Ob nun die ersten Anregungen hierzu von Westen oder Süden kommen, der Schwerpunkt liegt auf der Entwickelung des deutschen Charakters in der Kunst, nicht in der Beibehaltung irgend einer Malweise oder in der Darstellung deutscher Geschichte oder Geschichten.

Der Fehler liegt aber nicht allein bei den deutschen Künstlern, sondern auch bei den deutschen Kunstfreunden, bei der Menge des Volks, das nicht die Selbstzucht besitzt, dem Individuum sein Recht zu lassen, das Eigenartige, so unbequem es anfangs erscheint, verstehen und somit dulden und endlich würdigen zu lernen.

Das was unsere Tagesblätter, das getreue Echo der seichtesten Regungen im Volk, als Spleen bei den Engländern bezeichnen, nämlich die Lust, ganz seinen Wünschen nach sich zu geben, selbst wenn sie gegen den landläufigen Gebrauch sind — das ist die Stärke des Volkes und seiner Kunst. „Spleeniger“, „verrückter“, wäre auch unsere Kunst reicher, deutscher! Der Geist, aus dem bei uns ein Cornelius, ein Schwind, Genelli, Rethel, Feuerbach, Menzel hervorgingen — er ist, nach England übertragen, der Erwecker der dortigen nationalen Kunst geworden, während man ihn bei uns als unideal oder realistisch scheel ansah.

Die Vergesslichkeit der Völker ist gross. Jetzt erscheint es den Deutschen, als wenn die farbenprächtige, schönzeichnerische und daher „ideale“ Kunst der letzten Jahrzehnte, welche in Piloty ihren typischen Vertreter hatte, eigentlich die deutsche sei. Sie verkannte vollständig ihre Herkunft. Ihre Vorbilder sind die Italiener des 16. Jahrhunderts, namentlich die Venetianer, während die ältere Schule in Dürer und im deutschen Mittelalter in der vorwiegend germanischen Gothik ihre Anregung suchte. Und die Wiege jener „idealen“ Kunst hat in Paris gestanden. Die Fortbildner der Romantik, Cogniet, Glaire, Couture haben z. B. fast alle Berliner Künstler in ihren Werkstätten als Schüler gesehen: Carl Becker, Otto Heyden, A. v. Heyden, Gustav Richter, Spangenberg, Schauss, W. Genz, O. Knille, Henneberg, Plockhorst, Steffeck, Fritz Werner und zahlreiche Andere die man jetzt als deutsche Meister den Modernen entgegenhält, haben von Pariser Luft die Fülle in sich aufgenommen, danken die malerischen Fortschritte ihren Vorgängern gegenüber den Franzosen. Man muss sich eben klar darüber sein, dass Anton von Werner seine „Velarien“ zum Truppeneinzug von 1871 und F. Keller seine Apotheose Wilhelms I. nicht hätte malen können, ohne die Vorstufen der farbenglänzenden, ruhmredigen repräsentativen Kunst der französischen Romantiker. Ob da nun auf den Bildern um das Haupt Kaiser Wilhelms I. noch so dicke Lorbeerkränze geflochten werden, das undeutsche Wesen solcher Schöpfungen wird dadurch nicht verdeckt.



Narof ord



Gug. Ciardi. Canale Grande zu Venedig

Jetzt hat freilich die koloristische Schule der Romantik in Paris selbst nicht mehr die alte Macht. Meissonier, Gérôme, die älteren Meister, verlassen das Kampffeld; um die grossen, schön zeichnerischen Historienbilder kümmern sich auch die Franzosen nicht mehr; den Freilichtmalern ist



Elch. Verveer. Bange Ahnung

das Feld freigelassen. Neue Blüthen treibt diese Malweise allein noch unter veränderten Verhältnissen bei den Südromanen in Spanien und Italien.

Die italienischen Bilder kommen ja seit geraumer Zeit öfter einmal zu uns nach dem Norden. Viele Deutsche sahen wohl auch früher in Italien selbst Ausstellungen — sahen sie meist mit einem Staunen, das fast wie Schrecken wirkte. Man kommt aus den Kirchen, aus den Gallerien, man sieht dort die vornehme Ruhe der alten Bilder, über welche die Zeit ihren abklärenden Ton breitete, man hat die goldige Farbentiefe bewundert, an der der alte Firniss oft mehr Antheil hat,



Ludwig Munthe. Winter.

als die einstmalige Absicht des Malers — und tritt dann plötzlich vor das lebensfrohe, laute, bunte, schreiende Bild des modernen italienischen Lebens. Es wirkt das Moderne auf die Meisten als wie ein Schlag in's Gesicht. Und gerade die besten Kenner älterer italienischer Malerei, welche über jedes Bild des unbekanntesten Meisters in der hintersten Kirche Apuliens Bescheid wissen, sie sind gewöhnlich am härtesten in der Verurtheilung der modernen Italiener, weil sie ihnen demokratisch, frech, gemein erscheinen neben der stillen Majestät der Alten.

Es war ein sehr merkwürdiger Umschlag, der sich während der Berliner Ausstellung in Deutschland zu Gunsten der Italiener und der ihnen so nah verwandten Spanier vollzog. Man kann geradezu sagen, sie wurden die Lieblinge der Ausstellung. Ein Mann wie Paolo Michetti hat den Vogel abgeschossen.

Paolo Michetti wohnt in Francavilla a Mare bei Ortona, dort, wo die Abruzzen, der Gran Sasso d'Italia sich dem Adriatischen Meere am meisten nähern. Das ist noch eine Gegend, die wenig von Fremden besucht wird. Nur diejenigen Reisenden, welche nach Brindisi dem Orientdampfer zustreben, fahren an dem auf einem Hügel gelegenen Oertchen vorbei. Während aus dem Norden schaarenweise die Künstler nach Rom und Florenz pilgern, ist der italienische Meister von dort an einen Ort gezogen, in welchem das italienische Volksleben noch in seiner alten Frische sich erhielt. Dort erfüllt er sich mit den frischesten Eindrücken, dort umgibt ihn eine Welt, die er nur abzuschreiben braucht, um künstlerisch zu wirken. Aber so sehr er sich in künstlerische Einsamkeit begab, so wenig ist er allein. Er hat auf seinen Weg in die Abruzzen eine ganz erstaunliche malerische Kultur mitgenommen, er ist trotz seiner scheinbaren Naturwüchsigkeit das Ergebniss einer starken Schulung, einer Kunstentwicklung, die ihre besondere Geschichte und ihren Ursprung in Paris hat. Meissonier ist der eigentliche Vater dieser Richtung, der Spanier Fortuny der Vermittler nach dem Süden. Dieser gab zu der „delicaten" Pinselführung der Franzosen das Blitzende, Flimmernde, Kecke, Lebenslustige der Südromanen hinzu. Die jüngere Richtung malte nicht mehr wie der Franzose fast ausschliesslich Kostümfiguren, d. h. Menschen, denen er vor der Sitzung die schöne, alterthümliche Kleidung erst anzog, sondern sie fanden in Rom und Madrid, in Neapel und Sevilla noch so viel Farbe und Kleiderpracht vor, dass sie sich nicht erst in die Geschichte hinein zu flüchten brauchten: Alte Kirchen und alte Geistliche in alten Gewändern, buntes Landvolk und stutzerhafte Städter, Kinder in fröhlicher Lumpenherrlichkeit und Mädchen in festlichem Schmuck gab es da genug, um vom Rococo der älteren Schule, von der Kunst des Spaniers Louis Alvarez oder des Italieners Francesco Vinea und ihren etwas frostigen Scherzen zu der vollendeten Heiterkeit zu gelangen, die in Michettis farbenprächtigen Arbeiten herrscht und bei den Spaniern einen so regvollen Widerhall findet. Denn neben Michetti sind José Benlliure y Gil und José Gallegos durch die Ausstellung Lieblinge Berlins geworden. Beide leben in Rom und sind Blüthen desselben Astes der Kunst wie jene des in Neapel gebildeten Michetti. In ihren Werken zeigt

sich die wahre Natur der modernen Südromanen. Sie ist eine andere geworden im Laufe der Jahrhunderte. Raffaell weilt nicht mehr unter ihnen, die Nation hängt vorzugsweise durch Gewohnheit an der Kirche, sie malt sie noch, aber nicht vom Standpunkte der Religiosität ihre Wände schmückend, sondern als Sitz ihrer Volksfeste. Nicht mehr die Heiligen bilden den Gegenstand der Darstellung, sondern das Volk in seinen Beziehungen zu ihnen. Von der ganzen italienischen



Henry Mosler. Letzte Augenblicke.

Abtheilung hatte man den Eindruck, dass die Nation völlig in der Gegenwart lebe, die Natur, die Berge und Flüsse, die Strassen und Plätze, die Menschen und Thiere male, wie sie ringsum leben, in ihrem alltäglichen Treiben; und dass dies Treiben der Nation behage, dass sie sich selbst in ihr gefalle. Es hat diese italienische Kunst etwas lustig Lebhaftes wie das modern italienische Volk, eine kindlich heitere Liebenswürdigkeit, die uns Nordländer mit geheimnissvollen Banden anzieht, — vielleicht desshalb, weil sie uns so sehr fehlt. Und so wollen wir mit den spanischen Farbenkünstlern nicht rechten, ob sie nicht ein klein wenig zu sehr in Prunk arbeiten, ob ihre Figuren

alle an dem Platze stehen können, an welchem sie im Bild erscheinen: Der fröhliche Schein deckt solche Bedenken.

So ist denn in Italien aus französischer Anregung etwas Selbständiges entstanden. Deutscher Einfluss ist schwerlich irgendwo zu bemerken, selbst nicht in der Landschaft. Es ist geradezu erstaunlich, wie anders den Italienern Italien erscheint, als den Deutschen. Die Mailänder gehen mit Vorliebe in die Alpen und suchen dort die grellen Lichter und die klaren Tage. Die Neapolitaner zeigen uns die sonnige Frische, den hellen, frohen Mittag an ihrem gesegneten Golfe, die Römer die weiten Flächen der Maremme. Aber die schöne Berglinie, den feinen Duft des Abends, die zarten Abtönungen der durchsonnten Atmosphäre, das gerade, was die Deutschen verlockt, immer wieder gegen den Süden zu ziehen — das malen sie nicht!

Die Spanier leben zum grossen Theil in Rom und Paris. Aber ihre Kunst zeigt doch einen ganz geschlossenen Grundzug. Noch haben sie den grimmigen Ernst nicht aufgegeben, der sie in der Geschichte kennzeichnet. Sie haben in Berlin eine Reihe von Bildern ausgestellt, welche die an Stierkämpfe gewöhnte Nation durch Grausen erschüttern soll. Es müssen schon derbe Mittel angewendet werden, um dies zu erreichen. Dies Grausen ist im Grunde nur eine gesteigerte Sinnlichkeit. Der Blasirte zerschlägt das Gefäss, aus dem er getrunken hat, der Cäsarenwahnsinn, der mit dem Uebermaasse von Lust begann, endet in Blut. Diese Kunst der Spanier ist der Schlussstein der Entwicklung der Romantik, sie geht wieder auf Frankreich zurück, auf das Frankreich Napoleons III. Unter diesem Fürsten, dem Romantiker in der Politik, beherrschte sie die Kunst, von dort hat sie Piloty auch zu uns gebracht. Die Geschichte wurde durchsucht nach erschrecklichen Begebenheiten, das Fürchterliche in allen Einzelheiten möglichst erschreckend dargestellt und Moritz von Schwind hatte nicht Unrecht, als er den Halbitaliener Piloty, mit dem er seinem ganzen Wesen nach nicht gut stehen konnte, eines Tages höhnisch frug: „Nun Herr Kollega, was malen's denn heuer für ein Malheur!"

Man wird einst eine Geschichte der Kunst nach den Gegenständen schreiben lernen. Auch die Deutschen der Cornelianischen Zeit haben Mord und Todschlag mit Vorliebe dargestellt: Die Ilias und die Nibelungen boten dazu Anlass. Der Zweck war aber, einem schwächlichen Geschlechte das Heldenthum zu schildern. Dass das Zusehen beim Todtschlagen eine sehr nervenangreifende Sache sei, das machte z. B. einem Schnorr wenig Sorge. Die Wunden auf seinen Kartons thaten nicht weh, das schöne rothe Blut auf seinen Bildern floss nur in Tropfen und veranlasste den zu Tode Getroffenen höchstens dazu, die Augenbrauen nach Art der Niobe etwas am Nasenrücken hoch zu ziehen. Das bedeutet nämlich Schmerz!

Nun aber war es nicht mehr auf's Heldenthum, sondern auf die Nervenerschütterung abgesehen. Gallaits abgeschnittene Köpfe von Egmont und Hoorn, Pilotys todter Wallenstein waren in anderer Absicht gemalt. Sie gaben realistische Leichen wieder, solche, vor denen es dem Beschauer



Josef Israels. Bauern bei Tisch.

kalt den Rücken herablaufen sollte. Nicht um die Nation zu stärken, sondern um sie zu erregen, sind sie gemalt. Das ist echt romanische, echt französische Kunst, die Kunst des Victor Hugo und Eugen Sue! Die Deutschen haben das Märchen von dem Manne erfunden, der das Gruseln erst lernt, indem man ihm einen Eimer voll kleiner Fische auf den Leib giesst. Die Franzosen lieben es, sich auf anderem Wege gruselig zu machen. In dem Zeitalter der Sentimentalität, deren Ziel die Gleichheit der Menschen war, schlugen sie den Höherragenden die Köpfe ab; und im Zeitalter der Romantik, der nervösen Erregung, der peinigenden Zweifel, zergliederten sie den inneren Menschen derart, dass das Wühlen im Innern, das Bloslegen des Nerves ihnen das Ziel alles Schaffens zu sein schien. Wir sind ihnen in dieser Kunst nie gewachsen gewesen. Unsere Sentimentalität wie unsere Romantik waren wohl warmherziger aber auch weicher, ärmlicher, meist schwächlicher als ihre. Wir vergiessen durch sie Thränen, die Romanen vergiessen Blut; bei uns endet der Konflikt mit Entsagung, bei den Romanen mit Vernichtung.

So sehr auch die theils romanistische und repräsentative, theils grausame Romantik der Romanen unsere „hohe“ Kunst beherrscht, so hat sich doch auch die germanische Auffassung noch ein weites Gebiet gewahrt: im Genrebild.

Erfunden wurde dies von den Holländern. Die Franzosen haben die Anregung Teniers und Ostades aufgenommen und ihm in ihrer Weise durch Boucher und Watteau ein feineres Mäntelchen umgehängt, es theatralischer gestaltet, da ihnen der Sinn für echtes, derbes Bauernthum verloren gegangen war. Die Engländer Wilkie, Mulready, Leslie haben die holländische Form wieder aufgenommen und sie auf das bürgerliche Leben übertragen. Nach ihnen nahmen die Deutschen das Gebiet auf und sie haben ihm seine Ausdehnung gegeben. Es ist kein Zufall, dass Knaus, dessen Ideenwelt urdeutsch, dessen Technik französisch ist, in England fast allein von allen deutschen Malern geschätzt wird, dass die Londoner Akademie neben drei Franzosen ihn allein zum ausländischen Ehrenmitgliede wählte. In der Genremalerei, im Bauern- und Bürgerbild zeigt sich die germanische Romantik. Ja diejenigen Maler, welche diese Kunstform in Frankreich einführten, waren zumeist Elsässer oder Vlamen, oder malten doch die Elsässer oder Bretonen, d. h. also die nichtromanischen Volksstämme Frankreichs.

In Deutschland hat die Genremalerei freilich ihre Blüthe hinter sich. Aber die Völker, welche an Deutschland sich anlehnen, pflegen sie noch in hohem Grade. So z. B. die Magyaren. Es machte ihr Saal einen im hohen Grade angenehmen Gesammteindruck, weil kaum ein Bild den koloristischen Einklang, ja auch die seelische Stimmung trübte. Denn in Pest malt man heute genau das, was man vor zehn Jahren in München schuf. Bei dem krankhaften Streben, ihre Nationalität zur Geltung zu bringen, nahmen die Magyaren den Lokalismus der Münchner auf, malten statt des Schuhplattltanzes den Czardas, statt der Sennhütten die Kneipen der Puszta. Geistig Neues fügten sie aber nicht hinzu, eine magyarische Kunst gibt es trotz aller gemalten Schnürenröcke heute



noch nicht. Ja der Flug, welchen Munkácsy ins Französisch-Klassische zu unternehmen versuchte, zeigt in voller Schärfe die innere Haltlosigkeit der Schule.

Im Kampf der Nationen um die Palme der Führerschaft tritt bei genauer Betrachtung England immer bedeutender hervor und zwar jene Richtung der Naturbeobachtung, als deren Schöpfer Turner bezeichnet wurde.



Frans van Leemputten. Landschaft.

Turner war, wie die englischen Genremaler, ursprünglich bei den Niederländern in die Schule gegangen, hatte dann die verfeinerte Kunst der Franzosen, hier des Poussin, auf sich wirken lassen, bis er sich der eigenen Mittel völlig bewusst wurde, bis er ohne Rücksicht auf ältere Kunstgesetze mit erstaunlicher Kühnheit in seinen Bildern sein eigenes Verhältniss zur Natur darstellte, nur sich, seine Individualität im Verhältniss zum Erschauten gab.

Damit befreite er zunächst die Landschaftsmalerei, sein Hauptgebiet von den alten Gesetzen der Komposition. Und wenn man ihn gleich für verrückt, zum mindesten für augenkrank erklärte, wirkte er doch auf seine Nation, welche ihn mit Reichthum überschüttete, und auf deren Kunstjünger mächtig anregend und fördernd. Die von ihm in's Leben gerufene englische Landschafterschule, die etwa gleichen Schritt hielt mit der gleichzeitigen nordisch-deutschen, von der früher schon die Rede war, hat sich in Paris in den vierziger Jahren sehr geltend gemacht. Durch sie

erhielt Frankreich erst eine Landschaftsmalerei, wurde den Franzosen der Sinn namentlich für die heimathliche Natur erst geweckt. Es ist bekannt, welche Bedeutung Constable und Bonington für die sogenannte Schule von Fontainebleau hatten: Die Franzosen selbst bezeichnen die englischen Meister als ihre Lehrer und Führer. Sie lehrten ihnen, dass die Landschaft nicht nach architektonischen Gesetzen wie der alte französische Garten zu behandeln sei, sondern dass die Stimmung dem Bilde den Werth gebe über den Gegenstand hinaus. Die Schule von Fontainebleau hat diese Lehre nie ausser Auge verloren. Und doch nahm sie bald einen so ganz anderen Weg als die englische Landschaftsmalerei; denn die Franzosen blieben im Wesentlichen bei Boningtons Anregungen stehen, die Engländer schritten aber weiter.

Die grossen Künstler, welche während der Regierung Napoleons und der romantisch-historischen Schule sich vom sündigen Paris in die Frische und Stille des Waldes von Fontainebleau zurückzogen, sind fast ausschliesslich Stimmungsmaler. Im Gegensatz zu der Gegenständlichkeit, welche der Stolz und die Freude der englischen und deutschen Landschaft blieb, wollten sie nur einen allgemeinen Eindruck schildern, gaben sie in Bildern von meist bescheidenem Umfang nur den Hauch der Natur, die augenblickliche Luftfärbung wieder, welche sich über die ziemlich gleichgültig behandelten Gegenstände legt. Maler, wie Troyon, Diaz, Rousseau, zeigen zwar noch die alte Freude an starksinnlichen Farben, an blitzenden Effekten; aber in Corot, Daubigny und Millet ist das Prinzip der Stimmung wieder mit franösischer Schärfe erfasst und bis zum letzten Schlusse durchgeführt, die Ruhe des Landlebens, der Mangel aller Nervenerregung, die Stille ist in einer Weise betont, welche doch zeigt, dass es sich hier nicht um ganz normale Geister, nicht um frische, gesunde, einfache Menschen handelt, wie es die leitenden Engländer gewesen waren, sondern um Grossstädter, die sich zurückzogen, die ihre angestrengten Nerven schonen, die Ruhe nicht in sich haben, sondern sie suchen und sie als einen schwer erkämpften und daher mit aller Kraft festzuhaltenden Genuss fühlen. Die Einfachheit in Zeichnung und Inhalt wird entschieden betont. Es hat diese Kunst einen Zug von Kasteiung, von Busse an sich gegenüber den Sünden der Farbe und den Greueln im Gegenstand der romantischen Kunst.

Bei den romanischen Völkern findet man daher auch wenig Nachahmer dieser Blüthe französischer Feinheit der Naturbeobachtung. Es gehörte Paris und die napoleonische Zeit dazu, um den Romanen solch tief empfundene Seufzer nach Ruhe, nach innerer Freiheit zu entlocken. Aber sie bereiteten die Kunst vor, welche sich die Welt erobert hat, den Impressionismus. Er versöhnte erst wieder die Nation mit dem Schaffen einzelner ihrer feinsten Organismen. Es gehörte dazu, dass der napoleonische Gedankenkreis beendet, die französische Nation zur Selbstprüfung gezwungen wurde. Erst durch diesen Läuterungsprozess gab sie jene, die Geschichte der Welt nach Schauernachrichten durchschweifende Historienmalerei, die Vorliebe für den prunkenden Orient auf und wurde wieder national. In Frankreich malt man jetzt Frankreich, wie in Italien die junge

Schule Italien und in England England malt, man malt dort das Ende des 19. Jahrhunderts und überlässt der veralternden Richtung, die Hosen und Röcke verflossener Zeiten poetisch zu durchgeistigen.

Nannten wir den Individualismus die höchste Eigenschaft deutscher Kunst, die romantische Formenschönheit als französisch, so anerkennen selbst die Franzosen, dass ihre „intime“ Malerei von England ausging. Nun ist es ihnen mit romanischer Schärfe des Geistes wieder gelungen, die Anregungen bis zum letzten Ziele zu verfolgen, nun sind sie es wieder, die die in germanischen Völkern entstandenen Gedanken in revolutionärer Entschiedenheit ohne Rücksicht auf die Vergangenheit verfolgen. Dadurch sind sie, nicht die Engländer, Führer nun auch in der Landschaftsmalerei geworden, obgleich im Grunde genommen die Franzosen immer in erster Linie Figurenmaler waren.



J. Rolshoven. Bei der Arbeit.

Sehr bemerkenswerth ist die Stellung der Skandinavier zu den europäischen Wandelungen.

Durch einen Streit zwischen Ausstellern und Leitung ist das Erscheinen der jüngeren norwegischen Schule verhindert worden. Wer der Ausstellung wohl wollte, hat sie entschieden vermisst. Denn die Norweger gehören wie in der Dichtung, so in der Malerei zu den fortgeschrittensten Realisten, die mit rascher Entschlossenheit sich dem Neuen zuwenden. Was sie malen, ist auch bei ihnen vielfach vollkommener Kampf, geschaffen in der Absicht, ihre Naturanschauung in ihrer Gegensätzlichkeit zu jener anderer Leute recht scharf und klar vor Augen zu stellen. Es ist eine Uebertreibung des Individualismus bis zur künstlerischen Streitsucht in ihnen. Den Weg, den sie einschlagen, hat allen Skandinaviern in neuerer Zeit vorzugsweise Paris gewiesen. Dorthin gehen sie, die Technik zu studiren, von dort bringen sie die Richtung ihrer individuellen Fortbildung mit. Aber wie Ibsen kein Nachahmer Zolas, sondern ein ganz selbständiger Streiter in eigener Sache wurde, so sind auch seine nordischen Landsleute nicht Kopisten. Wenn man selbst die Bilder der Neuesten unter den Norwegern mit französischen Arbeiten vergleicht, so tritt

scharf und fest das germanische Grundwesen, die Sachlichkeit, die Liebe für das Einzelne in der Natur hervor. Die starke, wahrheitliche, mit aller Kraft des Realismus erfasste Stimmung ist festgehalten an klar erkennbaren, mit Emsigkeit erforschten Gegenständen. Die Landschaft ist selbst bei dem fortgeschrittensten, scheinbar französischsten unter ihnen, Bildniss einer Gegend unter bestimmten Lichteinflüssen, nicht lediglich ein Gelegenheitsgedicht. Sie sind leidenschaftliche Verehrer ihrer Heimath, die sie mit einem herzlichen Ungestüm zu umfassen und in sich aufzunehmen streben. Immer wieder spricht sich aus ihren Bildern die innige Verwandtschaft mit der deutschen Landschaftsmalerei aus. Erst in allerneuester Zeit scheint Pariser Einfluss das eigentlich nationale Grundwesen beeinträchtigen zu wollen.



Jan Hoynck van Papendrecht. Ulanen aus der Kirche kommend.

Die mit der Seele erfasste, zum Gemüth sprechende Stimmung bildet auch das Grundwesen der Kunst der Dänen. Bei ihnen überwiegt in der Berliner Ausstellung das Genrehafte. Aber es hat einen anderen Zug als das deutsche Bauernbild.

Die kleinen Witze, welche einst so in Blüthe waren, und die wohlwollende Herablassung, jener Lustspielton, der sich bei uns und in Dänemark sonst so breit machte, ist jetzt auch dort aus dem Genrebild verschwunden. Es ist ernster und eindringlicher geworden. Es verhält sich zu der älteren Malerei, wie etwa Ibsens Nora zu einem Stück von Rauppach oder der Birch-Pfeiffer. Es wird der menschlichen Natur schärfer nachgegangen, ihr das schönheitliche Mäntelchen abgerissen, um sie zu zeigen, wie sie ist. Nur der, welcher belogen zu sein wünscht, oder der an dem Menschenthum, wie es ist, verzweifelt, kann sich hierdurch verletzt fühlen.

Wer im wirkenden Leben steht, wird Jedem danken, der ihm das Leben verstehen hilft. In der etwas trockenen, manchmal etwas spiessbürgerlichen Sachlichkeit der Dänen offenbart sich

ein stark germanischer Zug. An Carl Bloch, Viggo Johansen, Peter Severin Kroyer, kann man in steigender Folge beobachten, wie sich aus dem Studium des Lebens im Haus, aus emsiger Vertiefung in die Stimmung des Wohnraumes, aus dem Bildniss, dem vollen Erfassen eines einzelnen Menschen, das Genrebild mehr und mehr zum Bilde der Gesellschaft herausgestaltete. Es wirkt hier ein Idealismus, der aus der Tiefe der seelischen Erkenntniss nicht einseitige Typen



Dom. Muñoz y Cuesta. Ein Kriegsrath in Spanien 1810.

schaffen, sondern das Menschenthum nachleben will. Wem es gelungen ist, jemals einen Anderen in seinen Wünschen und Daseinsbedingungen vollständig zu verstehen — der hat damit den eigenen Egoismus überwunden, der ist auf dem Wege zur wahren Herzensgüte. Wer die Welt aber nur soweit sehen und verstehen will, als sie ihm schön erscheint, der wird nie ihre Tiefen begreifen und nie sich selbst zu überwinden vermögen.

Auf tiefe Menschenkenntniss baut sich auch die Kunst der Niederländer auf. Sie ist im Wesentlichen Armeleut-Malerei. Die Dänen bewegen sich mit Vorliebe in der bürgerlichen Gesellschaft. Dänemark ist ja eigentlich Kopenhagen. Die Holländer gehen in die Tiefen des

Volkes hinunter. Es klebt eine Scholle des fetten Bodens ihrer Heimath an ihren Füssen, sie sind schwerlebig, dickblütig. Sie sehen die Welt in jenen wunderbar tief nebelhaften Tönen, in der sie ihr Grösster, Rembrandt, sah. Holland ist das Land der weiten Flächen, der geradlinigen Kanäle, der grossartigen Wolkenbildungen über endlosem Horizont, des weisslich schimmernden Sonnenlichtes, der mit Venedig verwandten Feuchtigkeit und daher Farbigkeit der Luft — aber es ist auch das Land der dämmernden Stuben, der braunen Halblichter in alten Kneipen und Scheunen, der traulichen Innenräume, die seit Teniers und Ostade unzählige Male gemalt und nachgebildet wurden.

Als der Führer der Niederländer erwies sich in Berlin Josef Israels. Verwandte Künstler standen ihm zur Seite: Albert Neuhuys, J. Hubert Vos, Elchanon Verveer seien genannt. Es ist keine lustige Welt, die sie darstellen. Die Grundstimmung ist eine tiefe, traurige. Es liegt etwas von der grübelnden Eigenart des Holländers in ihnen. Auch sie bilden den Gegensatz zu dem farbigen Festtrubel, welchen die alte Antwerpener Schule liebte, auch sie erscheinen wie Büsser der Wahrheit. Aber es ist der Mühe werth, sich in sie zu vertiefen, zu schauen, welche Fülle von Gemüth, von Menschenkenntniss und welche malerische Vornehmheit in diesen Darstellungen des Elends verborgen liegt. Dieselbe Kunstweise spielt nach Belgien hinüber, in das Land, in welchem die Gegensätze des Germanen- und Romanenthums am unmittelbarsten auf einander gehen, dessen Ausstellung wie ein kurzer Ueberblick über die verschiedenen in Europa sich bekämpfenden Strömungen erschien.

Ich möchte bei diesem Ueberblicke einen Augenblick länger bei den Belgiern verweilen Dort herrschten vor fünfzig Jahren Wappers, Gallait, Biéfve, das heisst die französisch romantische Schule, die sich auf Titian und Rubens stützte, die geistigen Brüder von Delacroix und Couture. Heute ist diese Schule im Niedergehen. Denn jene Kunstweise, welche de Vriendt dort vertritt, die Figurenmalerei im Ton alter Miniaturen, ist mehr eine Folge der von Leys ausgehenden Wiederbelebung des mittelalterlichen Schaffens. Es ist die Frage über Zukunft und Vergangenheit dieses Kunstzweiges, nicht diejenige, um welche sich die jungen Belgier streiten, sondern es beginnt diese historische Kunst auch dort wieder in ihr unerwünschtem Sinne historisch zu werden. Aber es ist immerhin von Interesse, dass in Belgien noch so im Sinne des van Eyck gehaltene, kindlich-religiöse Bilder gemalt werden wie die von F. Lybaert, bei welchen jeder Faden in dem hinter der Figur aufgespannten Teppiche mit ängstlichem Fleiss getreu wiedergegeben ist.

Den breitesten Raum nimmt auch in Belgien die Armeleut-Malerei ein. Aber sie ist eine andere in Lüttich und Brüssel als in Amsterdam und im Haag. Die wallonische Kampfnatur tritt dort dem holländischen Phlegma gegenüber. So tief revolutionär, so grausam hart in der Darstellung des Elends, so unbedingt aller Schönheit widerstreitend, als die Belgier, ist keine Nation der Welt. Wenn sich zu dieser Stärke des revolutionären Dranges wirklich bedeutende Begabung mischt, wie etwa bei

den belgischen Bildhauern, bei einem Van der Stappen, Charles und Constantin Meunier, so wirken solche gewaltsame Neubildungen auf weite Kreise läuternd, selbst für die, welche sich ihnen nicht unbedingt anschliessen.

Durchaus eigenartig ist auch die Landschaft der Niederländer. Sie steht inmitten der französischen und deutschen, vermittelt zwischen dem den Gegenstand nur andeutungsweise behandelnden Stimmungsbild der Franzosen und unserer vorzugsweise gegenständlichen Naturdarstellung. Sie ergeht sich manchmal, wie z. B. in den schönen Landschaften des François Larmorinière in einer emsigen Detailmalerei oder, wie in Alfred Stevens merkwürdigen Naturschilderungen, in einer über jede Einzelform sich keck hinwegsetzenden Stimmung. Zwischen durch ergeht sich der Pinsel der Belgier in voller Unbefangenheit in der sie umgebenden Landschaft, meist mit breiter Sicherheit einen interessanten Gegenstand mit starkem Einfluss der Stimmungswerthe darstellend.



Ulp. Checa. Die Invasion der Barbaren in Rom.

Germanischen Blutes sind auch die Nord-Amerikaner. Dass sie das sind, merkt man freilich ihrer jetzigen Kunst wenig an, wenigstens jener, welcher die Jüngeren unter ihnen huldigen. Getrennt von seinen in Paris studirenden Landsleuten hat Albert Bierstadt seine Bilder vorgeführt, der mit seinen etwa sechzig Jahren drüben schon zu den Alten gehört, riesige mit Staffage reich belebte Landschaften. Das deutsche Publikum sah sie mit Befremden. Es war als ob eine längst verflossene Zeit vor ihm entstehe. Und doch ist Bierstadt neben Leutze ein Pionier des Deutschthums jenseits des Oceans gewesen, doch haben Beide einst der Düsseldorfer Schule drüben zum Siege verholfen. Noch auf der Pariser Weltausstellung von 1867 wurde allgemein anerkannt, dass die Leitung in der amerikanischen Kunst damals von den Deutschen den Engländern abgenommen worden sei, die sie bisher innegehabt hatten. Die Franzosen haben uns eben unverkennbar den Rang in der Welt der Kunst abgelaufen, seit die Deutschen in den sechziger Jahren sich selbst abhängig von ihnen machten. Das muss immer wieder Jenen gegenüber betont werden, welche thun, als sei die deutsche Kunst der letzten dreissig Jahre ein solcher Höhepunkt der Entwicklung gewesen, dass wir die Nation durch den Abfall von ihr schädigen. Im Gegentheil: Indem wir das theatralisch

Prunkende wieder abstossen, wird es uns wieder möglich, uns der nationalen Eigenart kräftiger hinzugeben. Sie ist zwar weniger gefällig als die romanische Form, dafür ist sie aber um so innerlicher und tiefer.

Die Slaven bilden auch nach dieser Richtung ein Echo des Wandels der Dinge. Die russische Kunst, so wie sie uns auf der Ausstellung vorgeführt wurde, gibt kein recht klares Bild der dort wirkenden Bestrebungen. Es waren meist Bilder aus kaiserlichem Besitz, also solche, welche schon vor Jahren gemalt wurden. Künstler, wie Aiwasowsky, Bogoluboff, Miassojedow, Schischkin, sind alle durch die Düsseldorfer Schule beeinflusst worden, wie denn an der Petersburger Akademie vor einem Menschenalter die deutsche Richtung vorwog. Das Gleiche war bei den Polen der Fall. Matejko, Josef von Brandt, Siemiradzki stehen der Münchener Schule nahe. Aber die jungen Russen in Polen, namentlich aber die an koloristischer Rücksichtslosigkeit die Männer überbietenden Frauen Marie Baschkirtsew und Marie Bielinska gehen nach Paris, wohin sich auch die beiden einzigen Künstler, welche die Tschechen bisher hervorbrachten, der zu früh verstorbene Czermak und Brozik, aus einer verständlichen Abneigung gegen die von ihrem Volksstamme vorzugsweise befehdete Nation, wendeten.



So gibt der Ueberblick über die Ausstellung uns eine nicht eben erfreuliche Erkenntniss. Nach den Freiheitskriegen wurde auch die deutsche Kunst frei, indem sie mit der Ueberlieferung vollständig brach und starken Individualitäten Raum schuf. Dadurch wurde sie durch Jahrzehnte tonangebend für einen grossen Theil Europas.

Die französisch-belgische romantische Schule leistete entschiedenen Widerstand, bis diese durch Piloty und durch die Berliner in den sechziger Jahren auch zum Sieg über Deutschland geführt wurde. Sie brachte an Stelle des individuellen einen historisch geschulten Geschmack und zerstörte den Individualismus der deutschen Kunst, indem sie angelernte Ideale, rückwärts liegende Ziele aufsteckte. Wir verfielen in den Stilismus. Die unserer Kunst eroberten Länder kehrten sich von uns ab zu den Franzosen; denn diese waren die ersten, welche die eigene Naturbeobachtung wieder an die Spitze alles Schaffens stellten. Mit diesem Grundsatz ist die Möglichkeit für alle Nationen geschaffen, sich selbständig zu entwickeln. Die alten Vorbilder verschwinden, das Ich des Künstlers und seine persönliche Naturauffassung wird wieder zum Grundstein des Schaffens.

Wir wollen aber uns nicht verhehlen, dass einstweilen die Franzosen die Vertreter dieses Individualismus sind. Und dass bei uns noch viel fehlt, um ihm einen gesunden Boden zu schaffen. Soldaten und Beamte schufen das deutsche Reich. Soll es eine Heimstätte der Kunst werden, so muss es erkennen, dass es nicht auch für Soldaten und Beamte geschaffen ist, sondern für die Entfaltung des deutschen Geistes, die Herausbildung freien Menschenthums!



DIE KUNST UNSERER ZEIT

AUF DER

INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG

ZU BERLIN 1891.

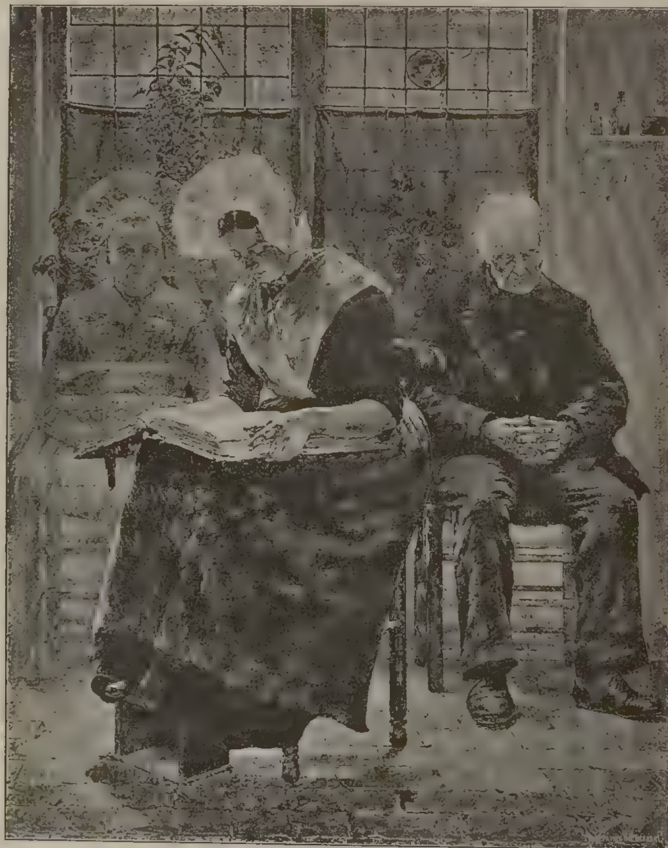
TEXT VON CORNELIUS GURLITT.



Ed. Grenet. Die Wittwe.

Aquarelle.

Eine besondere Abtheilung der Ausstellung bildeten die Gemälde in Wasserfarben, seien es nun jene, welche lediglich als Bild zu wirken bestimmt sind oder die noch einen Nebenzweck haben: die Adressen, Diplome, Fächer und dergleichen.



Walter Mac-Ewen. Die Abwesende am Allerseelentag.

Lange Zeit waren die Engländer die Führer in der Aquarellkunst. Bei ihnen entwickelte sich zuerst aus den mit Sepia abgetönten Zeichnungen und den mit Kreidefarben bemalten Kupferstichen, wie sie zu Anfang unseres Jahrhunderts vor der Erfindung der Photographieen beliebt waren, künstlerisch selbständige Werke. Aber sehr lange klebte ihnen auch ein Zug des Dilettantischen an: Sauberkeit, Deutlichkeit und — Nüchternheit waren die bezeichnenden Merkmale. Erst nach und nach begann man sich von der alten Technik frei zu machen, die im Wesentlichen immer an der Kunst des „Kolorirens“ fest hielt, die Gegenstände erst zeichnete, in Sepia, Tusche oder sonst einem neutralen Ton abschattirte, und dann erst ein paar leichte Farben aufsetzte.

Inzwischen hat man gelernt, die Aquarellfarben anders zu benutzen. Man hat eingesehen, dass sie, leicht und sicher auf weisses Papier aufgetragen, eine ganz ausserordentliche Leuchtkraft besitzen und dass durch vielfaches Uebermalen in demselben Tone auch in der Tiefe eine merkwürdige Transparenz erzeugt werden kann. Das Weiss des Papieres bildet in der Regel den Grundton des Gemäldes. Es wird sogar vielfach das Weiss, um Lichter zu erzeugen, an den bemalten Theilen herausgekratzt.



F. Masó. Im Garten.

Der geschichtliche Entwicklungsgang der Aquarellkunst ist ein sehr verwickelter. Jene englischen Meister, welche sie in den 40er und 50er Jahren auf ihre Höhe brachten, Cox, de Wint und Andere, haben schwerlich auf Europa einen entscheidenden Einfluss gehabt, wie ja die englische Kunst, dank der Kaufkraft des dortigen Marktes, selten auf dem Kontinent gesehen



Antonio Muñoz Degrain. Die Maroccanische Schildwache.

wird. Carl Werner und Eduard Hildebrandt sind zwar zweifellos auf ihren Reisen mit der britischen Kunst vertrauter geworden; Werner war Mitglied einer der englischen Aquarellisten-Gesellschaften. Aber Franz Alt und Ludwig Passini, die Wiener Meister sind selbständig ihre Wege gegangen, ja der Letztere erscheint sogar als der Lehrer der Italiener, seit er sich in Venedig ansässig gemacht hat.

In dieser alten, doch immer jungen Lagunenstadt hat sich ein wunderbares internationales Kunstleben herausgebildet, welches auf unsern Kunstzweig von unmittelbarem Einfluss war. Venedig hat eine farbig feuchte Atmosphäre, eine solche, wie sie sonst zumeist nur im Norden herrscht. Es ist in dieser Beziehung am nächsten verwandt mit Holland. In Venedig und in Amsterdam hat man fast gleichzeitig, im 17. Jahrhundert, den blaulich weissen Tageston entdeckt, die wunderbare Wahr-

heit gefunden, dass die Sonne in weitaus den meisten Fällen die von ihr umstrahlten Gegenstände nicht, wie die ältere Malerei annahm, vergoldet, sondern versilbert. Der Künstlerblick wurde hier auf die Feinheiten des Tones gerichtet, auf die kostbare Vielheit der Abstufungen in duftiger Ferne, auf den Glanz der Farbe, in die sich die Maler liebevoll vertieften und die sie daher schon an sich der Darstellung werth erachteten. Die Unterschiede, welche Titian und seine koloristische Schule von den sachlicheren, mehr auf die Stärkung des Einzeltons als auf Stimmung hinwirkenden Florentinern und Römern trennten, wirken auch heute noch. Die Väter des landschaftlichen Realismus Canaletto, Turner, Bonington haben am adriatischen Meere ihre Schule gemacht, aus allen Ländern zieht es die Koloristen an die Ufer des Canale Grande, und in den silbernen Formen der Lagunen finden sie sich trotz verschiedenartiger Vorbildung zu gleichem Schaffen zusammen.

Von Venedig ging die Lust am Aquarell aus; koloristische Neigungen und die dem Charakter der transparenten, auf Weiss gestimmten Farben entsprechende Tonbildung der meeresfeuchten Luft lenkten auf diese Kunstform hin. Man muss sich erinnern, wie viel die modernen Italiener Passini verdanken. Diese haben sich jetzt die Gunst der Deutschen in ausserordentlichem Maase, ja wohl über ihren eigentlichen Werth hinaus, erobert. Als vor etwa zehn Jahren in Venedig, Florenz und namentlich Rom Aquarellirklubs auftauchten, in welchen die so glänzend begabten Italiener fast jeden Abend ein Blatt voll kecker Wirkung fertig machten, gab es eine Zeit, in der Deutschland mit solchen Arbeiten überschemmt war. Viele italienische Künstler sind durch sie bei uns bekannt geworden. In Italien lernten die Deutschen zumeist erst die Bedeutung des Malens mit Wasserfarben würdigen, die durch sie erreichbare Sicherheit im Skizziren, in Festhaltung der Stimmungswerthe; und nun erst wurde das Aquarell aus einer „Specialität" zu einem auch bei uns ernst und erfolgreich benutzten künstlerischen Ausdrucksmittel.

Man muss z. B. das Blatt von Hans von Bartels „Einsamer Strand" mitten zwischen Oelbildern hängend gesehen haben, um zu erkennen, zu welch' kräftigstem Ausdrucke das Aquarell befähigt, man muss den ganzen Reichthum der Aquarelldarbietungen durchforscht haben, um die wachsende Bedeutung dieser frischen Kunst voll schätzen zu lernen.

Die deutschen Meister haben lange gezögert, den mit Wasser lösbaren Farben Einfluss auf ihr Schaffen einzuräumen. Nachdem dies aber geschehen, sind sie entschiedener als Andere zum Gouache übergetreten, zu der Malweise mit Farben, welche nicht den Grund durchscheinen lassen, sondern diesen vollkommen decken.

Ich kann nicht glauben, dass hierin ein Fortschritt liegt. Die Gouachemalerei an sich kann ja trotz ihres kalten, kreidigen Tones sehr beachtenswerthe Ergebnisse bieten. So ist sie in der Blumenmalerei vielfach mit Glück verwendet worden, die Zeichner für Tapeten und Stoffe bedienen sich ihrer bei Musterentwürfen fast ausschliesslich. Aber sie steht entschieden hinter der Oelmalerei an Kraft und hinter dem Aquarell an Feuer zurück.

Es wäre wünschenswerth, dass die deutschen Meister sich der Anwendung der schweren, deckenden Farben im Aquarell wieder thunlichst enthielten und zu der zwar mühsamen, aber entschieden wirkungsvolleren Manier der Engländer übergingen, helle Töne nicht wie in der Oelmalerei aufzulegen, sondern herauszuwaschen, das eigentliche Grundmaterial des Aquarells, das Papier, wieder zur Geltung zu bringen.

Das Aquarell wird von vielen Künstlern meiner Ansicht nach zu sehr als Bild behandelt. Es soll nicht mit dem Oelgemälde wetteifern, zwischen diesem und der Zeichnung stehen, auf seine Vorzüge als rasches und daher unmittelbares Ausdrucksmittel der Gedanken und Eindrücke nicht verzichten.

Die grossartigen, so geistvollen und künstlerisch empfundenen Adressen von Adolf Menzels Meisterhand, die ihrem beziehungsreichen, witzigen und doch ernsten Inhalte nach zu prüfen ein stets neues Vergnügen ist, können mir als Kunstwerke doch eine völlige Befriedigung nicht schaffen. Sie sind mir für ihren Zweck zu bildartig in der Einzelheit durchgeführt. Sie stehen hierin im Gegensatz zu den ebenfalls auf der Ausstellung ausgestellten Skizzen des Meisters für mehrere seiner Bilder. In diesen sieht man Menzel in seiner ganzen Grösse. Das Aquarell, die Zeichnung erfüllen voll und ganz ihre Absicht. Sie bringen das Arbeitsmaterial für das fertige Bild herbei. Sie fordern den Blick auf, sich auf einen Punkt zu sammeln. Da ist kein Hintergrund, keine Darstellung eines Raumes, der Nebendinge. Ein Kopf, ein Stück Uniform, ein Geräth steht fest und sicher auf dem Weiss des Papiers. Einige schriftliche Angaben, die sich der Meister machte, kostbare Proben seines wissenschaftlichen Eifers, auch in allen Nebendingen wahr zu sein, stören keineswegs den ächt künstlerischen Eindruck. Das Auge flattert nicht über das Blatt, der Kopf ist nicht gezwungen, Rebusse zu lösen, wie wohl in den schwer verständlichen Adressen, die Arbeit erscheint konzentrirt, nirgends in Nebendingen versplittert, die Gestalten sind nicht zum Ornament herabgesunken.

Hierin liegt für mich mit ein Schwerpunkt der Frage: Adressen und Fächer nach ästhetischen Gesetzen zu ordnen, den Naturalismus zu bekämpfen, haben sich die Kunstgewerbe-Schulen schon lange zur Aufgabe gemacht. Die Ausstellung in Berlin und andere haben bei vielen die Richtigkeit der Anschauungen zweifelhaft werden lassen, dass ein Fächerblatt, welches in Falten gelegt werden, und ein Diplom, welches umgebrochen oder gerollt werden soll, nicht menschliche oder überhaupt organische Gestalten, sondern nur ein dem besonderen Zweck angemessenes Ornament enthalten solle. Es gab ja auch auf der Ausstellung sehr fein behandelte Arbeiten ornamentaler, also ästhethisch unanfechtbarer Art. Aber sicher wendete sich das Publikum — und nicht blos das kunstrohe — den figürlichen Darstellungen mehr zu als dem strengeren Ornament. Schliesslich hat doch eine Adresse, ein Fächer den Zweck, dem zukünftigen Besitzer Freude zu bereiten. Und was hilft dem das schönste Ornament, wenn er von ihm einen dauernden Genuss nicht haben kann? Das rein ornamentale Werk steht uns geistig zu fern; das bildartige steht unserm Herzen zu nah,



Salvatore Viniegra y Lasso. Die Kapelle der Torreros.

als dass wir es dem Gebrauch übergeben wollten. Denn gebrauchen, heisst schliesslich verbrauchen. So ist ein Zwiespalt vorhanden, der sich in diesen Mitteldingen zwischen Kunstwerken und Gewerbeerzeugnissen überall geltend zu machen beginnt. Es ist gut, dass man die Gebrauchsgegenstände verschönt, aber es gibt eine Grenze, wo ihre Schönheit sie nicht mehr als Gebrauchsgegenstand erwünscht erscheinen lässt. Denn nur der Rohe setzt das Kunstvollendete der Zerstörung preis!

Mir will demnach scheinen, als habe man auch im Schmuck von Adressen des Guten etwas zu viel gethan. Alle Achtung vor dem Bestreben, einen ehrenden Brief so schön als möglich auszustatten. Aber wenn irgend Jemand auf den Gedanken käme, mir eine Adresse überreichen zu wollen — die Gefahr, dass dies geschehe, ist nicht gross — so bitte ich ihn ganz ergebenst, die Kunst nicht zu sehr auf dem Schriftblatte, welches ich rollen und zum Lesen von Hand zu Hand geben soll, ins Kraut schiessen zu lassen. Es gibt mir schon einen Stich in's Herz, wenn Jemand eine meiner Radirungen mit einer Hand hält, so dass ein Knick quer durchs Blatt entstehen muss! Will man wirklich sich um mich bemühen — nun dann bitte ich etwa, den trefflichen Meister ornamentaler Kunst und für das Zustandekommen der Ausstellung so hochverdienten Architekten K. Hoffacker in der von ihm so flott gehandhabten Kunstweise für Ausschmückung der Schrift mit leichtem Ornament zu beauftragen, von Menzel mir aber, wenn schon der grosse Meister herangezogen werden soll, lieber ein Bild malen zu lassen, in welchem seine Gestalten nicht zwischen Buchstaben hervorgucken, nicht die Schrift, sondern der Wille des Künstlers die Form beherrscht, ein Bild, das in einen festen Rahmen von Rechts wegen gehört und das ich an einem gut verdübelten Haken sicher und fest an die Wand hängen kann.



Die Baukunst.

In einer Nebenhalle, welche durch einen Gang vom Hauptgebäude getrennt ist, sind die Werke der Baukunst ausgestellt. Sie nehmen einen stattlichen Raum ein und geben einen nicht zu unterschätzenden Ueberblick der Gesammtleistungen aus allen Theilen Europas. Hervorragend sind Italien, Russland und England vertreten.

Viele bestreiten den Architecten das Recht, mit ihren Entwürfen die Kunstausstellungen zu beschicken: denn sie senden keine fertigen Kunstwerke, sondern nur eine vorbereitende Beschreibung derselben ein. Es sei ein Glück für die Bauenden, dass sie ihre Werke dauernd der öffentlichen Betrachtung darbieten könnten, ein Glück, welches etwa jenem gleich käme, wenn das Bild oder die Statue für eine öffentliche Sammlung erworben werde. Und auch dann noch muss



Hirtenmädeln mit Schafen.



Ad. Crane. Die eilenden Stunden.

der Beschauer nach dem Kunstwerke gehen, während das Gebäude ihm am Wege liegt. Der Entwurf sei, so sagen die Maler, gleich der Skizze zum Bilde; das fertige Werk, das vom Architecten gebaute Schloss oder Münster könne man nicht in den Ausstellungssaal tragen.

Die grosse Menge hat denn auch eine starke Scheu vor den Architectursälen. Meist sieht man sie nur den Kopf in diese hineinstecken und erschreckt umkehren, als fürchte sie in einen Saal mit cornelianischen Kartons hineinzugerathen. Die Wohlwollendsten sagen zu sich: „Hier muss man einmal mit voller Sammlung ein Paar Stunden studiren. — Ich werde wiederkommen!"

Aber sie kommen in den allermeisten Fällen nicht wieder! Und doch — wenn die internationale Ausstellung den Zweck hat, einen Vergleich zwischen dem Schaffen der verschiedenen Völker zu ermöglichen, so darf die Mutter aller Künste, die Architectur sicher nicht fehlen. Wenn gleich die Würdigung ihrer Leistungen eine gewisse sachliche Vorbildung beansprucht, wenn sie gleich im Gegensatz zur Malerei und Plastik praktische Vorbedingungen hat, deren Erfüllung ihr künstlerisches Ziel ist oder doch sein sollte, so ist es doch für Jeden möglich und wünschenswerth, sich aus Entwürfen und Plänen ein Bild der allgemeinen Leistung zu schaffen, um so mehr, als ja die fertigen Bauten sicher nie vom Auslande zu uns gelangen, der unmittelbare Vergleich nur auf diesem Wege ermöglicht wird.

Alles künstlerische Schaffen ist aus religiösen Bedürfnissen hervorgegangen. Die Baukunst ist noch heute Zeuge hiervon; man thut daher gut, einmal Umschau zu halten, wie es mit dem Kirchenbau in der Welt steht, um daraus auf die Fortentwicklung der Kunst schliessen zu können.

Das als so gottlos, so irreligiös, als so arm an Idealismus, als so verkommen in materieller Genusssucht verschrieene liebe Deutschland — es baut seit etwa dreissig Jahren mit einer wahren Leidenschaft Kirchen, mit einem Aufwand an Mitteln und einem Eifer, der an die Zeit unmittelbar vor der Reformation, an das 15. Jahrhundert erinnert. Damals wie heute lag in der Nation das unbestimmte und in seinen Zielen weit auseinanderstrebende Gefühl, dass in ihrem religiösem Leben

ein Wandel eintreten müsse. Aus der sittlichen Beunruhigung der Nation wuchs die rege kirchliche Bethätigung heraus. In England zeigten sich ähnliche Regungen schon früher. Es ist uns daher auch im Kirchenbau einen Schritt voraus. Wie zu Ende des Mittelalters so war es auch in unserem Jahrhundert die Verschiebung der Erwerbsverhältnisse, die das soziale Elend und mit ihm die Sehnsucht nach kirchlichem Trost herbeiführte. England hat zuerst die Maschinenarbeit in weiterem Umfange eingeführt, zuerst grosse Arbeiterschaaren zu engem Zusammenwohnen gezwungen, in den Städten gewaltige Menschenmassen vereinigt, die Gemeinden der bestehenden Kirchen sich ins Ungeheuerliche erweitern sehen. Schon während der napoleonischen Kriege fing man dort an, die Misstände zu untersuchen, bald darauf bewilligte das Parlament für den Kirchenbau grosse Summen, die frei gegebenen Sekten begannen die Bewegung der neuen Gemeindebildung mit leidenschaftlichem Eifer in die Hand zu nehmen, die Hochkirche musste, um nicht von jenen verdrängt zu werden, auch ihrerseits gewaltige Anstrengungen machen. Während es 1840 in London noch Gemeinden mit 40,000 und mehr Seelen gab, kommt jetzt dort auf etwa 3500 Einwohner, in den anderen britischen Grossstädten auf etwa 2500 Einwohner eine Kirche. London hat in 1100 Kirchen und Kapellen etwa 1 1/4 Million Kirchensitze.

Die tausendfach wiederholte Aufgabe, welche an die englischen Architecten gestellt wurde, lautete, für wenig Geld eine würdige und für den Gottesdienst vollkommen geeignete Kirche zu errichten. Man ging beim Bau in derselben Weise vor, wie im Mittelalter, wartete meist nicht bis man die Gelder zur Fertigstellung in der Hand hatte, sondern begann mit dem Werke, sobald man hoffen konnte, die nothwendigsten Räume unter Dach zu bringen. Die Kirche selbst musste dann für ihre Fertigstellung werben, ihr halbfertiges Aussehen bildete eine öffentliche und daher kräftig wirkende Anklage gegen die Gemeinde, deren Mitglieder mit regem Eifer an der Vollendung arbeiten, das Werk somit lieben lernten. Jahrzehnte vergehen oft, von dem Tage, an welchem die Gemeinde in die noch kahle Kirche einzieht, bis dass der Hahn auf dem Kirchthurm aufgezogen wird. Die innere Ausstattung wird bekanntlich für solche, welche sich in einen Raum einleben, nie fertig. Der umbildende neue Geschmack lehrt sie immer wieder eine neue Verbesserung anzubringen. Die englische Gemeinde liebt ihre Kirche, die nicht, wie nur zu oft bei uns, von einem Baurath im Ministerium entworfen und dann ohne rege Theilnahme der von oben herab beglückten Gemeinde mit bureaukratischer Pünktlichkeit bis zu einem vorher bestimmten Tag fertig gestellt worden. Sie ist ein Stück ihres Lebens, nicht ein für ihr Geld erstandenes Gebrauchsgeräth.

Nun freilich: Uns Deutschen wird die Gestaltung dieser englischen Kirchen oft nicht kirchlich genug erscheinen. Sie sind so zweckmässig, dass sie uns leicht als nüchtern vorkommen. Aber erfüllt der Bau nicht seinen Zweck, wenn er seinen Benutzern behagt? Man kann von den Engländern doch nicht erwarten, dass sie Kirchen nach unserem Geschmack bauen! Sind sie mit ihnen zufrieden, so dienen die Bauten voll und ganz ihrer Aufgabe. Die britischen Architecten benutzen zumeist

ihre nationale Gothik oder ihren Stil Königin Elisabeth als Unterlage für ihr Schaffen, errichten ihre Neubauten aber frei von antiquarischen Liebhabereien ganz so, wie sie die einzelne Sekte braucht: Die eine hat eine dem katholischen verwandte Liturgie — sie erhält diesem gemäss einen mittelalterlichen Grundriss; die andere hat keinen Altardienst — Niemand redet ihr vor, der Chor und ein Querschiff seien zum idealen Kirchengebäude nöthig, man gibt dem Bau eine saalartige Form und findet in dieser den künstlerischen Ausdruck des besonderen Zweckes.

Beim Kirchenbau der Russen ist es ähnlich.

Einst haben auch sie grosse Bauten in italienischer Renaissance, in deutscher Gothik, ja auch in griechischem Klassicismus errichtet.

Die grosse Isaacs-Kathedrale in St. Petersburg ist ein Beispiel für diese idealisirende Richtung. An diese denkt aber dort, wie die Ausstellung glauben lässt, kein Mensch mehr.



Sebastian Gessa. Stillleben.

Man sehe z. B. die Pläne für jene Kirche, welche den Ort von Kaiser Alexanders II. Ermordung entsühnt: Da sind die national russischen Formen in reicher Weise aus einem Grundrisse entwickelt, der nicht etwa von einer Idealkirche entlehnt, sondern streng dem Bedürfniss des griechisch-katholischen Gottesdienstes angepasst ist.

Uns Deutschen erscheint zwar die russische Formgebung als eine viel zu bunte, viel zu lebhafte, um in uns kirchliche Gefühle zu erwecken.

Aber auch die Russen bauen ihre Kirchen für sich und nicht für uns. Es genügt zu wissen, dass sie durch die Werke ihrer Architecten in ihren religiösen Gefühlen zufriedengestellt werden.

Die Italiener bauen zur Zeit wenig Kirchen. Noch ist ihr Land so überreich an alten Bauten, dass ein Bedürfniss nicht vorliegt. Es kommt dazu, dass der Katholicismus im Grunde ge-

nommen mit weniger Kirchen auskommen kann als der Protestantismus. Denn bei ihm sind die Gläubigen andächtige Zuschauer der Vorgänge im hohen Chor. Die Messe kann in feierlicher Weise gelesen werden, ob nun tausend Zuhörer zugegen sind oder blos einer. Die Predigt vor einer leeren Kirche ist aber ebenso ein Unding wie in einer so grossen, dass in ihr das Wort des Redners nicht verstanden wird.

So bietet denn auch uns Deutschen unsere Vorzeit die Vorbilder und die Grundlagen für einen verständigen Kirchenbau. Aber wohl bemerkt: Vorzugsweise für die deutschen Katholiken. Denn dem Kirchenbau gab nicht das Christenthum, die Religiosität im Allgemeinen seine bestimmte Form, sondern der Ritus. Die mittelalterliche Kirche ist eine Mess- und Prozessionskirche. Der Ritus der Katholiken hat sich in den letzten Jahrhunderten sachlich wenig geändert. Der katholische Baumeister thut daher sehr Recht, die alte Ueberlieferung aufzunehmen, sei es nun jene des romanischen, des gothischen oder des Barockstiles — in jedem hat der Katholicismus klar sein Programm zum Ausdruck gebracht, in jedem ist er völlig heimisch geworden.



Georgette Meunier. Hochzeits-Erinnerungen.

Auch im Barockstil! Zwar wehrt man sich hier und dort, namentlich noch am Rhein gegen diesen Stil. Man findet ihn nicht kirchlich, sondern geradezu frivol. Man hat ihn aus den rheinischen Domen des Mittelalters, in die er sich eingenistet hatte, mit gutem Recht hinausgeworfen. Aber in Süddeutschland ist er der eigentlich herrschende Stil des Katholicismus.

Man frage unbefangene Geistliche, ob die prachtvollen Barockkirchen Bayerns, Oesterreichs von den Gläubigen als unkirchlich empfunden werden? Ob sie die farben- und formenfrohe Decoration in ihren religiösen Gefühlen stört? Ob sie lieber in einen nach dem Recept des Kölner Domes errichteten Neubau ziehen oder in jene festlichen Räume, deren Pracht ihnen die Vorstufe himmlischer Seligkeiten zu sein scheint? Es handelt sich für mich — den Nichtkatholiken — wieder nicht darum ob mir der Bau kirchlich erscheine, sondern wie er auf Jene wirkt, die ihn zu benutzen haben. Und an der Beobachtung gerade dieser ist mir in Süddeutschland das Recht



Jan Chelminski. Hyde-Park Corner.



Anna Bilinska. Selbstporträt.

des Barockstiles sehr klar geworden. Seine Kirchen sind wohl festlich heiter: Aber der Klerus hat begriffen, dass auch die Heiterkeit eine sehr ernste Sache sei.

Anders steht es mit den Kirchen der Protestanten. Schon seit dem 16. Jahrhundert mühten sich ihre Architecten, eine geeignete Kirchenform zu finden. Einmal waren sie mit klarem Zielbewusstsein schon zu einer selbständigen Gestaltung gelangt: Zur Zeit des noch lebendigen, segensreichen Pietismus des endenden 17. Jahrhunderts. Seitdem, namentlich seit Anfang dieses Jahrhunderts, haben sie es bald mit diesen, bald mit jenen „idealen" Formen versucht. Erst wurde die Antike herangeholt: Der griechische Tempel ist die höchste Kunstform der Architectur, hiess es; die Kirche soll auch die höchste Form darstellen — also bauen wir sie so gut es geht als griechischen Tempel. Oder: Das Christenthum fand seinen höchsten Ausdruck etwa im Kölner Dom, die Kirche soll auch diesen höchsten Ausdruck besitzen, also bauen wir eine Nachbildung des Kölner Domes — nur schade, dass z. B. in der nach diesem Recept vom Engländer Scott erbauten Nicolaikirche zu Hamburg die protestantische Gemeinde nur wie ein Gast, fast wie ein Eindringling erscheint, da der Bau ganz und gar dem katholischen Ritus oder dem ihm verwandten hochkirchlichen Englands entsprechend eingerichtet ist.

Der „Idealismus" hat mithin die Protestanten bisher arg gefoppt. Er erweist sich bei genauerer Hinsicht als das Gegentheil eines solchen, als hohle Phrase. Es hilft ihnen nichts, wenn sie sagen, die Reformation sei die Tochter der katholischen Kirche, sie habe das Recht auf die gemeinsame Kunst-Erbschaft. Gut, das Recht sei zugestanden! Aber die Erbschaft besteht in Gebrauchsgegenständen der Mutterkirche, die der Tochterkirche nicht passen. Was hilft ihr der nutzlose Besitz? Was man nicht nützt, ist eine schwere Last!

Um so bemerkenswerther sind die Versuche, protestantische Kirchen in protestantischen Formen zu schaffen, das heisst in solchen, die den Benutzern völlig angemessen sind, sich nicht um



Joaquin Araujo. Carlistische Zolleinnehmer.

rgend welche andere fremde Schönheitsbedingungen kümmern. Da waren sehr bemerkenswerthe Versuche, aber immer scheint man das Hemmniss in der vollendeten Zweckmässigkeit darin zu sehen, dass die Architecten die für den Predigt- und Abendgottesdienst rein zweckmässig, also als Saalbauten eingerichteten Kirchen nicht für schön, für kirchlich halten; dass sie also nicht den Geschmack ihres Ritus besitzen, sondern bei Andern Anleihen machen zu müssen glauben, um nicht „nüchtern" zu werden. Nun — entweder ist der Protestantismus nüchtern: dann sind nüchterne Kirchen die richtigen für ihn; oder er ist nicht nüchtern — dann wird es wohl auch die genau für seine Bedürfnisse passende Kirchenform nicht sein. Nur Muth! Gewöhnt Euch an diese Form, wie es die Engländer und Russen auch thaten und Ihr werdet sie schon mit Gedanken zu beleben wissen, so dass sie Euch bedeutend und wirksam erscheinen. Die Form allein thut's nicht — unsere geistige Stellung zu ihr ist das Entscheidende!

Das etwa war die Lehre die ich aus der Architectur-Ausstellung mit heimtrug. Ich glaube, dass diese Grosses leisten könnte, wenn sie auf Viele so gewirkt hätte.

Man kann in jener Nebenhalle aus den, Manchem so kahl erscheinenden Zeichnungsblättern ersehen, dass auch hier der alten Vorbildern nachstrebende Idealismus nur einen Hemmschuh in der höheren Entwicklung bildet. In Deutschland regt sich immer mehr das Streben nach Unbefangenheit auch in der Baukunst; man beginnt mit einer Art Neid nach dem vorbilderlosen Amerika hinüber zu schauen, man erfrischt sich an den kostbaren Villenanlagen, die im fernen Kalifornien vielleicht den höchsten Grad von künstlerischer Selbständigkeit und Zweckmässigkeit erlangt haben.

Ein Fortschritt ist unverkennbar: Es gibt kaum noch jenen Stilstreit, der früher so laut die architectonische Welt durchtönte. Früher schworen die Einen auf die Antike, die Andern auf das Mittelalter, sie vertheidigten ihre Richtung mit den schärfsten Anklagen gegen die fremde. Der Streit erhielt eine Milderung seit der eine der beiden Gegner zu Boden gestreckt war. Die Antike hat aufgehört, einen entscheidenden Einfluss auf unser Schaffen zu haben. Die strengere Schule Schinkels wird nur noch durch einige preussische Provinzial-Bauräthe vertreten, die es weislich vorzogen, der Ausstellung fern zu bleiben. Selbst in den Profilirungen haben die Berliner sich der Renaissance in ihren verschiedenen Abstufungen zugewendet. Als die strengsten erweisen sich jetzt die Wiener. Ihre Entwürfe bewegen sich in den Formen, welche Erbtheil Hansens und Ferstels sind. Selbst wo sie barock bauen, ist das Neue mehr ornamentale Zuthat als innere Neugestaltung. Die deutsche Renaissance hat die Vermittlerin mit der Gothik abgegeben, beide Stile haben von einander gelernt. Man hat erkennen gelernt, dass die überreife, weil übermässig auf technischer Spekulation beruhende Hochgothik, etwa die Formensprache des Kölner Domes, sich nicht weiter entwickeln lasse und hat in der Frühgothik einen Grund für neue geistige Anpflanzung gesucht. Der romanische Stil kommt wieder zu Ehren. Aber bei allen Formen legt man nicht mehr den Schwerpunkt auf die „Aechtheit". Der Künstler darf sich nicht mehr bei seinem Gebilde mit der Entschuldigung



Phot. F. Hanfstaengl, München

Gebetstunde in der Perl-Moschee Agra

decken: „Die Alten haben das und Jenes auch so gemacht!" Er soll trotz seiner Anlehnung an alte Stile — denn kurzweg erfinden lässt sich eine Baukunst nicht — Neues schaffen, modern sein. Auch in der Baukunst ist ein Endpunkt erreicht: Es gibt kaum noch einen Stil, aus welchem wir nicht das für uns Passende herausgesucht hätten. Die jungen Mädchen in den Pensionaten beginnen den „höheren" französischen Unterricht damit, aus den Klassikern „Phrasen" zu ziehen und sie anwenden zu lernen. Dann aber sollen sie sich daran gewöhnen, in der Sprache des Racine oder Lafontaine frei reden zu lernen. Für uns ist auch die Zeit gekommen, die Phrasensammlungen aus der Hand zu legen. Wir haben lange genug architectonische Sprachstudien gemacht, nun wird's Zeit, sich unserer eigenen Gedanken zu erinnern und zu reden, wie es aus uns hervorquillt. Schlimm genug ist's, dass die kunstlose Zeit seit etwa 1760 uns die Fähigkeit genommen hatte, unmittelbar an das vorher Bestehende anzuknüpfen; dass wir erst von fremd her lernen mussten, was natürlicherweise unser angeborener Besitz sein sollte. Aber das Endziel ist wenigstens klar. Es heisst: Nicht das Angelernte wiederholen, sondern es besten Falles zur Darstellung des Selbstgedachten frei benutzen!

In einem Punkte sind die Pläne sicher als Ausstellungsgegenstände zu betrachten: Nämlich hinsichtlich ihrer Darstellung. Und in dieser offenbart sich eine ganz ausserordentliche Steigerung des zeichnerischen Könnens.

Die Engländer und Deutschen zeigen sich vielleicht auf der höchsten Stufe der Meisterschaft.

Zwar werden bei uns noch viel Bildchen gemalt, und bei den Engländern in Federmanier gezeichnet, die über den eigentlichen Zweck hinausgehen, die nicht so sehr der Ausdruck des künstlerischen Gedankens, Werke der ursprünglichen Entwurf-Thätigkeit sind, als nachträglich mit Hilfe von specialistisch geübten Kräften übertragene Darstellungen des academisch-geometrisch entworfenen Planes. Es gibt ja bei der vielfach gegliederten Anlage der meisten modernen Nutzbauten kaum einen anderen Weg als diese fachmännische Planbildung. Aber man hätte nicht vergessen sollen, dass bis in's 16. Jahrhundert, in Deutschland sogar



J. Ch. Arter. Wasserträgerin.



Juan Planella y Rodriguez. Die kleine Weberin.

bis in's 18. Jahrhundert herein die Architecten den Entwurf nicht in dieser durchbildet-theoretischen Weise zu schaffen verstanden. Selbst bei den grossartigen Planzeichnungen für die gothischen Dome hapert es überall in der geometrischen Darstellung.

Die grossen Meister in der Renaissance liebten es, ihre Gedanken zunächst in perspectivischen Skizzen zur Darstellung zu bringen. Sie sahen sie im Geist plastisch und übertrugen sie erst aus der Perspective in die geometrische Darstellungsweise. Es bietet ein besonderes Interesse, zu sehen, dass der grosse Künstler, welcher die Gothik aus der Dürre der Hochgothik in eine freiere, frischere Behandlung überführte, der unlängst verstorbene Wiener Meister Friedrich von Schmidt in seinen Skizzen denselben Weg ging, dass er sich zuerst der malerischen Wirkung seiner Gedanken durch sicher und anschaulich gezeichnete Perspectiven vergewisserte, ehe er sie in die strengere Darstellungsform übertrug. Und derselbe Geist zeigt sich wieder mächtig in den grossartigen Kohlenzeichnungen, durch welche Bruno Schmitz den Sieg an seine Entwürfe für verschiedene Kaiserdenkmale heftete, und in der Sammlung von schwungvollen Architectur-Phantasien, durch die Otto Rieth den Formen der Renaissance neue künstlerische Werthe ablockte.

Aehnlich schaffen die Engländer. Das malerische Element tritt bei ihnen mit besonderer Kraft hervor, ja es überwuchert manchmal die Form. Aber es hat sie eine grosse Selbständigkeit in der Gruppirung der Gesammtbauten gelehrt, wie auch in der Ausstattung der Innenräume. Sie können uns als Vorbilder dienen: Nicht dass wir ihre Formen nachahmen sollen, sondern dass wir so rücksichtslos deutsch sein sollen, wie sie britisch sind.





Fr. du Chattel. Landschaft

Vervielfältigende Kunst.

Wenn die zünftige Kritik einem Realisten eine rechte Grobheit an den Kopf werfen will, so sagt sie ihm, er arbeite nicht anders als der photographische Apparat.

Ich glaube, dass die Realisten sich so sehr über diesen Vorwurf nicht ärgern. Denn der Apparat arbeitet in sehr verschiedener Weise und mehr und mehr tritt die Erkenntniss hervor, dass er in der Hand des Künstlers auch künstlerisch zu wirken vermag. Er beginnt in einem Gebiete dem Künstler sehr entschieden Konkurrenz zu machen, in der reproduzirenden Kunst. Das vorliegende Buch mit seinen Abbildungen möge als Beweis hierfür dienen.

Viele Meister besinnen sich nicht eben lange, wenn ihnen die Wahl darüber bleibt, ob ihr Werk gestochen, geschnitten, radiert, d. h. also von Künstlerhand, oder ob es in einem guten photographischen Verfahren vervielfältigt werden soll, sondern wählen das letztere.

Der Linienstich hat an seiner vorherrschenden Bedeutung immer mehr verloren. Die kalligraphisch-trockene Art seiner Herstellung, der immer etwas grau und leblos bleibende Ton, sprechen gegen seine Anwendung in der Wiedergabe von allen nicht hervorragend zeichnerischen Werken, selbst wenn man von den grossen Kosten absieht. Sicher aber entspricht er der modernen Malweise weniger als die Radirung, mit ihrer flotteren, eindringlicheren, breiteren Darstellungsform. Keine Zeit hat diese letztere weiter getrieben als die unsere. Mir will scheinen, als ob selbst die grosse Periode der Niederländer von unsern Künstlern technisch wieder erreicht sei. Dass die grosse Menge der Käufer sich den kostbaren Blättern, welche die Engländer, Belgier, Dänen, Holländer, Italiener, namentlich aber auch die Deutschen zur Ausstellung brachten, noch nicht mehr zuwendet, zeigt, wie langsam den Fortschritten der Kunst jene des allgemeinen Kunstsinnes nachhinken

Von besonderem Reiz sind die immer zahlreicher auftretenden Arbeiten der Maler-Radirer, d. h. jene Blätter, die nicht Nachbildung einer vorhandenen, sondern selbständig erfundene Darstellungen bieten. In ihnen zeigt sich das volle Leben des rasch schaffenden Künstlers, sie haben den ganzen Reiz der Handzeichnung, der unmittelbar uns entgegentretenden malerischen Stimmung. Sie haben Kunstwerth um ihrer selbst willen, nicht nur um dessen willen, was sie darstellen.

Der Holzschnitt hat auf der Ausstellung eine sehr glänzende Vertretung gefunden. Man kann wohl sagen, dass der alte Linienschnitt, der einstige Genosse des Kupferstiches, vollständig beseitigt ist. Der Holzschnitt hat aufgehört, die Zeichnung in Feder oder Blei nachzuahmen, er ist durchaus malerisch geworden. Lange hat man dies in Deutschland mit academischem Verharrungsgeist am Alten beklagt und zu bekämpfen gesucht. Noch klingen mir die Anathema in den Ohren, die man Gustav Doré entgegenschleuderte, der die Holzschneider zuerst zu farbiger Wirkung fortriss. Jetzt arbeiten sie in breiten Massen, in feinen Abtönungen, in weichen Umrissen. Mit



[illegible]



Enrique Serra. Arbeiten am Tiber.

wahrem Staunen sah man die Darbietungen der Nordamerikaner. Sie boten unbedingt die Krone der Leistung, das Höchste an Zartheit und Bestimmtheit, was der Tonschnitt bisher vermag. So bedeutend auch die englischen und deutschen Vorführungen waren — noch werden sie wacker zu kämpfen haben, um diese künstlerische Höhe zu erreichen.



In allen Gebieten der Kunst ist eifrigstes Ringen, vordringender Geist zu verzeichnen gewesen.

Lange Zeit hat man in Deutschland geglaubt, das Verharren auf sonnigen Höhen, in anbetender Nähe der grossen Meister vergangener Zeiten schaffe ein dauerndes künstlerisches Glück. Wir sind aber aus der Ruhe wieder in den Kampf gestossen, die Wege der künstlerischen Parteien gehen immer weiter auseinander. Das Schlachtbild wird ein immer verworreneres.

Das Gefühl der Gewissheit, dass die deutsche Nation in der Kunst die erste Stelle einnehme, ist stark erschüttert. Wir haben einsehen müssen, dass Andere arbeiteten, während wir uns auf jenen Höhen sonnten. Zweifellos haben wir hart, sehr hart zu streiten, um uns nicht aus der ersten Linie verdrängen zu lassen.



Cecil Wentworth. Der Rosenkranz.

Aber es wird überall dem grossen Ziele zugestrebt, so weit die Wege auch auseinander gehen. Es kocht in der Tiefe der Nationen, es brodelt der Schaum auf. Bewegung und Leben überall.

Und wo Kampf ist, kann man auf Sieg, wo Leben ist, auf Früchte hoffen. Ob die Kunst, welche wir haben, eine hochstehende sei, ob kommende Zeiten sie verhöhnen werden, darüber vermag kein Mitlebender zu urtheilen. Dass es unserer Zeit aber ernster um die Kunst zu werden beginnt, dass diese mehr und tiefer zum Ausdruck unseres geschichtlichen Daseins sich entwickelt — das glauben wir deutlich zu erkennen.



Fred. Arthur Bridgman. In einer Villa

Man soll aber von der Kunst und den Künstlern nicht verlangen, dass sie höher stehen, als ihre Zeit:

Schafft uns ein einheitliches, friedliches, seiner Ziele bewusstes Kulturleben, und ihr werdet eine friedliche, ideale Kunst haben.

Sturm im nationalen Dasein der Völker zeitigt Sturm in der Kunst!



Peter Breuer. Frühling.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G. MÜNCHEN.

Soeben erscheint:

CAPRI.

Eine Schilderung der paradiesischen Insel und ihres Lebens und Treibens in 53 Kunstdrucken und 9 Aquarell-Gravuren

von

C. W. ALLERS.

Mit erläuterndem Text von

E. VON WALD-ZEDTWITZ.

Format 36:50 cm.

Elegant in prächtigen Originalband gebunden.

Preis 50 Mark.

So viel humoristische und künstlerisch bedeutungsvolle Werke auch C. W. ALLERS, der bekannte Maler-Humorist, in den letzten Jahren auf den Weihnachtstisch des deutschen Volkes gelegt, in keinem hat er seinem ursprünglichen, köstlichen Humor und seiner allzeit sprudelnden Laune so die Zügel schiessen lassen, in keinem hat sein eigenartig zeichnerisches Talent solche künstlerische Triumphe gefeiert, wie hier.

Alles was uns schon aus dem Namen Capri entgegenlacht, ist in diesen Blättern niedergelegt, südlicher Himmel und südliche Sonne, blaues, unendliches Meer, feuriges, glühenden Leben, durchtränkt von dem aus der nordischen, besonders der deutschen Gemüthlichkeit entspringenden liebenswürdigen Humor, der namentlich hier in dem Leben und Treiben der sesshaften Künstlerkolonie die herrlichsten Blüthen treibt.

Eine Schilderung des überaus vielseitigen Inhalts zu geben, hiesse eine Geschichte der Insel schreiben, desshalb genüge der Hinweis, dass Jeder, der Capri gesehen und sich an seinen Naturschönheiten berauscht hat, beim Durchblättern dieser entzückenden Zeichnungen in der Erinnerung an schönste Stunden schwelgen kann; Derjenige aber, für den Capri noch ein unerreichtes Ziel sehnlichster Wünsche, er wird, wenn auch nicht Erfüllung derselben, so doch Gelegenheit finden, sich ein vollständiges und erfreuliches Bild zu gestalten.

Der Hauptreiz dieses hervorragenden Pracht-Werkes ist vor allen anderen der, dass wir den Künstler hier nicht nur als unübertrefflichen Zeichner humoristischer Scenen wiedersehen, wie er uns wohlbekannt ist, sondern dass wir ihn einmal als begabten Aquarellisten kennen lernen, welcher die Kunst wohl versteht, die sonnigen, farbeglühenden Bilder, die er geschaut, in vollendeter Weise wiederzugeben. Desshalb wird gerade dieses Werk unter den Publikationen des Meisters eine besondere Stellung einnehmen, und in der Reihe der neuen Festgaben und Geschenkwerke vornean stehen. Die Reproduktion der Zeichnungen und Aquarelle ist in vollendetster Weise ausgeführt, so dass, unterstützt durch eine hochelegante Ausstattung, ein Pracht-Werk entstand, welches auch in dieser Hinsicht den ersten Rang unter den Erscheinungen des Jahres unbedingt einzunehmen berechtigt ist.

Jede Buch- und Kunsthandlung ist in der Lage, Bestellungen auf das Werk auszuführen.



TYPOGRAVURE-CLICHÉ'S VON FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G., MÜNCHEN.

\- - -

DRUCK VON E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, MÜNCHEN.



